中国年画艺术史

ZHONGGUO NIANHUA YISHU SHI



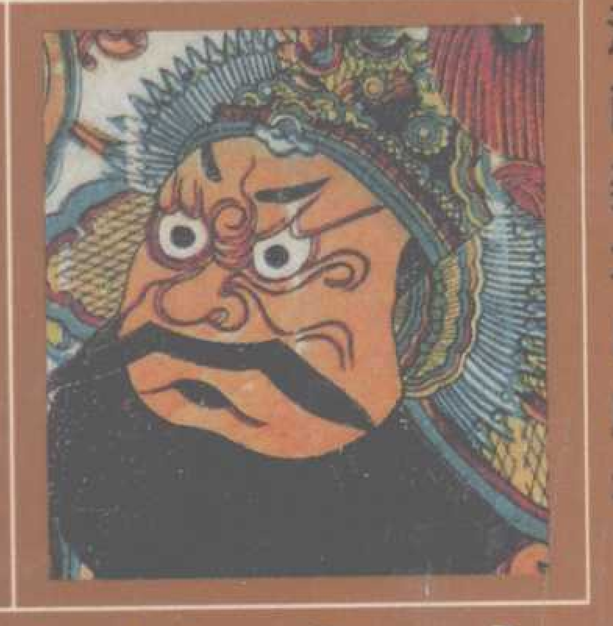
薄松年 著

湖南美术出版社



ZHONGGUO NIANHUA YISHU SHI





薄松年 著

湖南美术出版社

中国年画艺术史


ISBN 978-7-5356-2628-8
9 787535 626288 >
定价：128.00元

湖南美术出版社

中国年画艺术史

薄松年 著



图书在版编目（CIP）数据

中国年画艺术史/薄松年著. —长沙：湖南美术出版社，2007.11
ISBN 978-7-5356-2628-8

Ⅰ. 中… Ⅱ. 薄… Ⅲ. 年画—绘画史—中国 Ⅳ. J209.2

中国版本图书馆CIP数据核字（2007）第178313号

中国年画艺术史

著　　者：	薄松年
责任编辑：	左汉中
装帧设计：	谢琼梅
责任校对：	李奇志
图片整理：	薄　芯
出版发行：	湖南美术出版社（长沙市东二环一段622号）
经　　销：	湖南省新华书店
印　　刷：	深圳华新彩印制版有限公司
开　　本：	889×1194　1/16
印　　张：	13.5
版　　次：	2008年3月第1版 2008年3月第1次印刷
印　　数：	1—2000册
ISBN	978—7—5356—2628—8
定　　价：	128.00元

邮购联系：0731—4787105　邮编：410016

网址：http://www.arts—press.com/

电子邮箱：market @arts—press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题，请与印刷厂联系斢换。

目录

绪论

中国的传统绘画艺术，有着悠久的历史和丰富的遗产，它所具有的鲜明的民族风格、独特的形式和精湛的技巧为举世公认，古代绘画遗产是我国人民创造的灿烂辉煌的民族文化的组成部分，对发展现代的美术创作有着极为珍贵的借鉴价值。

为中国人民喜闻乐见的年画，是民族绘画中的一朵山花，同样有着悠久的历史。它产生的年代远比卷轴画早，而且在古代曾经出现过非常辉煌的兴盛阶段。年画艺术根植于民间，装饰于节日，在长期的发展过程中适应群众的审美爱好和需要，形成独具特色的画种，起着丰富人民精神生活，反映人民美好愿望，美化人民节日环境的作用。它所反映的题材极为广泛，举凡人物、山水、花鸟、古代历史故事、神话传说、小说戏曲、美女婴孩及当时的现实生活、新闻时事等几乎无所不包，特别是描绘人民劳动生活，反映人民群众道德观念和宣扬传统美德方面的内容表现得更为突出。在明清文人画畸形发展、人物画日益衰落的情势下，民间年画却放射出耀眼的光辉。它的作者大多为民间艺人，有些就出身于农民，在思想感情审美观点上和民众较为一致，艺术上善于运用活泼生动刚健清新的形式和手法，以强烈明快的色调和富有风趣的情节塑造动人的形象。年画艺术同人民的风俗习惯紧密相连，要求反映新春的欢愉，寓教于乐，因此，它比其他画种更注重欣赏性、娱乐性和装饰性。

在中国近百年的新文化史中，年画艺术有着光荣的革命传统。毛泽东同志一再强调艺术作品一定要采用人民喜闻乐见的形式，要有鲜明的民族风格和民族气魄；远在民主革命时期，根据地的美术工作者就曾利用和改造传统民间年画形式反映新的生活风貌，创作了不少优秀的新年画。新年画、木刻和漫画也代表了当时革命美术的成果。建国以后年画艺术进入一个崭新的历史阶段，题材内容和艺术形式又有更大发展，随着群众物质生活的改善，年画的印数逐年增加，成为发行量最大的美术出版物。

年画与我国其他绘画艺术之间，互有影响而又各具特色。它主要服务于人民群众（尤其是市民和农民），因而更直接地反映了人民群众的思想愿望，有着浓郁的生活气息和乡土味。正如鲁迅先生所说："它虽未必是真正生产者的艺术，但和高等有闲者的对立是无疑的。"当然传统年画中也混杂着一些封建统治阶级的影响和小生产者自身的局限性，也有一些宣传迷信、落后甚至带有反动因素的作品，对历史发展中呈现出来的这种复杂情况，我们必须进行历史的、具体细致的分析研究，区分其精华与糟粕。

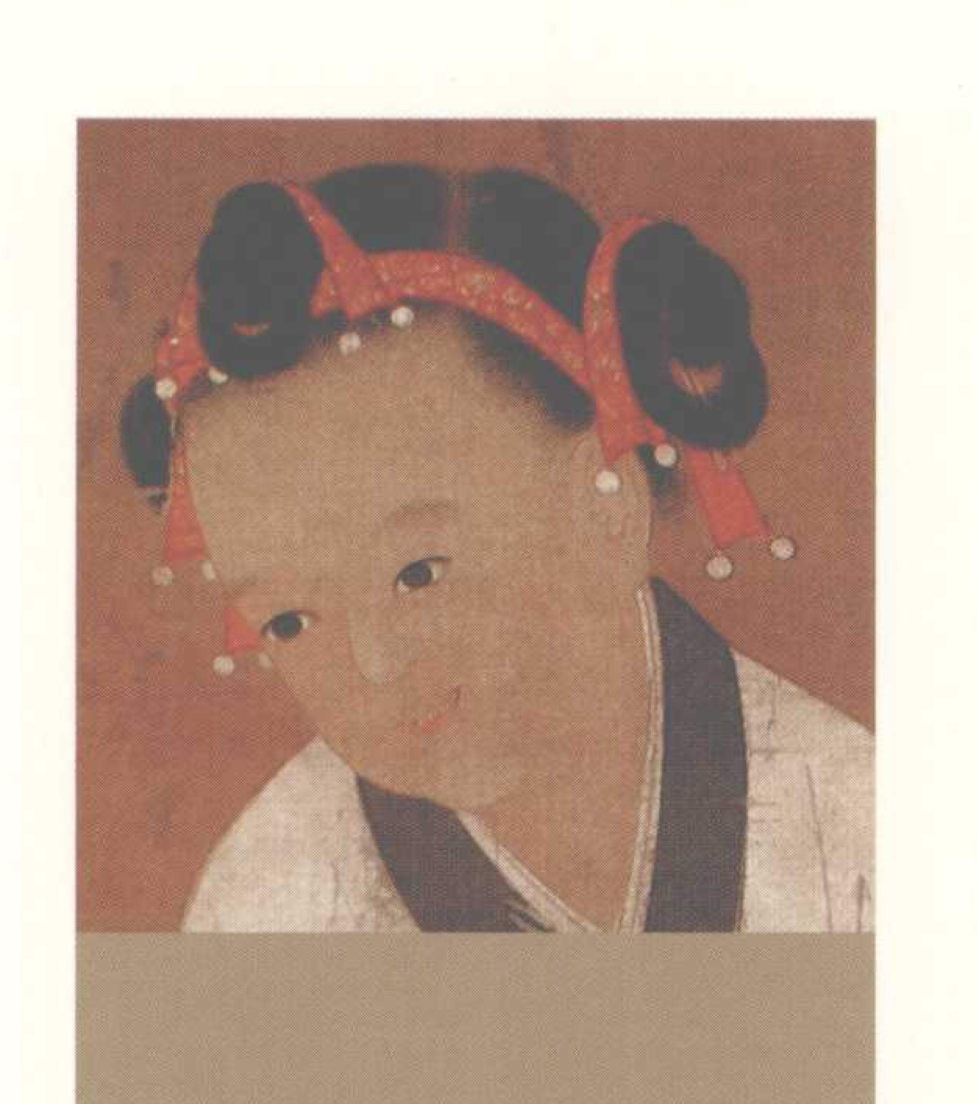
在封建社会，年画被文人士大夫视为不登大雅之堂的俗物而受到歧视，它的历史发展既缺乏起码的文献记载，又无人收集研究，只有在一些风土和笔记类的著述中才偶有涉及，因而造成文献和早期作品的匮乏，给今天的研究工作带来一定的困难。"五四"以后，有些人开始从民俗学角度进行收集，或从艺术形式上进行研究探讨，虽然也做了某些工作，但大多缺乏科学的观点和研究方法，唯独鲁迅先生从提倡革命的大众的美术需要出发，对民族民间美术极为重视，进行搜集和介绍，并教育青年美术工作者不要忽视对"新年花纸"的学习和借鉴。其后在抗日根据地和解放区，在党的文艺方针照耀下，美术干部真正深入到民间进行了调查搜集工作，并取得了可喜的成绩，成为用科学的观点和方法研究传统民间年画的新开端。

新中国成立后曾出版过一些美术史著作，但其中有关年画部分都论述很少，至于年画史著作则仅有阿英同志的《中国年画发展史略》一本，因此，在本来就薄弱的美术史论学科中，年画史的研究就更显得贫乏了，从某种意义上讲这还是一个有待开采的矿藏。

开拓年画史的研究，不是古董杂陈，资料堆砌，陈年老账，而是用科学的立场、观点、方法，从认识年画的产生的时代和社会环境，联系当时政治经济状况和群众的思想感情风俗习惯，注意不同艺术门类间的互相影响，论述重要作品及创作活动，从中总结经验，引出固有的规律。研究者在探索和学习中，既要利用文献和前人的研究成果，又要重视资料的进一步采集和深入群众的社会调查，尤其不可忽视对文艺理论的学习和对现状的了解，只有如此才能对年画史的发展有较为正确的认识。

研究年画艺术的历史，总结民间画师的经验，探索民间美术的特殊规律，识别传统年画中的精华和糟粕，论述其优秀传统，批判轻视民间美术的错误观点，为发展新时代美术创作和年画推陈出新提供借鉴，丰富和扩大中国美术史的研究领域——是中国年画史研究的重要任务。

这本年画史就是鉴于以上需要，根据我历年来收集调查的资料及个人粗略的研究成果，尝试阐述这一古老的、民间的、具有光荣革命传统的画种的发展，希冀在年画史和美术史研究中起到抛砖引玉的作用，笔者自知学力浅陋，难免有错误之处，尚望大家不吝给予指正。



第一章 年画艺术形式的萌发和形成

一、早期年节活动中的驱邪纳福门画

（一）年画的萌芽

年画是我国年节中最流行的民俗美术形式，其历史起源的确切年代有待于考证。但它的出现与年节有关，故探索年画的起源必须了解中国年节的发展历史。

我国在古代是一个农业国家，在进入早期农业社会以前，过着简单的渔猎生活，虽然随着寒来暑往的变化对周而复始的岁月会有一定认识，但还谈不到年节的概念。从距今约一万年前步入原始农业社会以后，人们在生产实践中逐渐掌握了四时交替的季节规律，并利用已获得的节气知识春种秋收，减少了盲目性。夏商周三代最早建立了国家，有专人观测天象，历法逐渐发展起来，人们开始有了年的概念。年的起始是和农业收成密切联系的。最早出现在殷周青铜器上的年字作“[illegible]”，是一个人背着一把谷穗的象形，《穀梁传》中谓：“五谷皆熟为有年，五谷皆大熟为大有年。”汉代许慎《说文解字》中对年的解释是“穀熟也”。然而何时为一岁之首在上古时期却不断变化。夏朝历法建寅，以孟春之月（即现在旧历正月）为岁首；商朝建丑，以季冬之月（即现在的旧历十二月）为岁首；周代建子，以仲冬之月（即现在的旧历十一月）为正月；秦代建亥，以孟冬之月（即今旧历十月）为正月；汉初仍遵循秦历，但这样不断改历造成历法的错乱，因而汉武帝时另作整顿，制定了太初历，正式确定以夏历的正月为岁首，此后一直沿袭到现在。

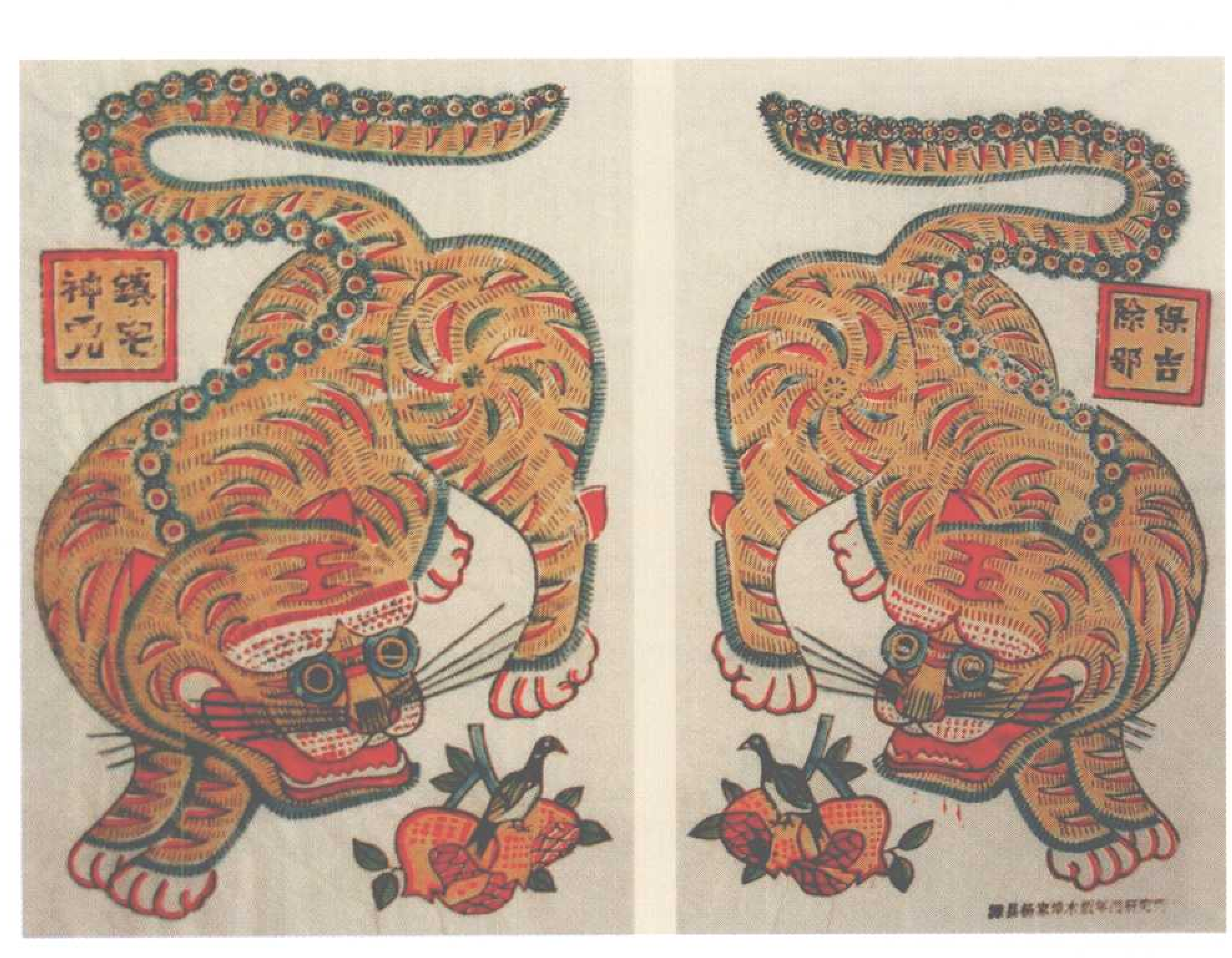
一年之始，在农业收成之后必定要庆祝一番，这样就出现了过年的风俗活动，诗经里描写的“八月剥枣，十月获稻，以此春酒，以介眉寿”对新年充满了喜庆情绪，过年时要祭祖酬神，感谢祖先和神灵给予的保佑和恩泽，他们希冀生活平安美满，而早期人们认为灾难总是由于妖魔鬼魅作祟，于是就利用巫术的手段加以驱除祭禳，因而在古代庆贺新年的活动中，充满了驱邪纳福的内容，适应此活动首先在门户上出现了驱邪的艺术形象——图画神人、神虎及金鸡以禳灾祸，形成了最早的门神和门神画。

（二）神荼、郁垒及神虎、金鸡的出现

最早的门神是神荼郁垒，始见于古《山海经》的记载：

"沧海之中，有度朔之山，上有大桃木，共屈蟠三千里，其枝间东北曰鬼门，万鬼所出入也。上有二神人，一曰神荼，一曰郁垒，主阅领百鬼，恶害之鬼，执以苇索，而以食虎，于是黄帝作礼，以时驱之，立大桃人，门户画神荼、郁垒与虎，悬苇索，以御凶魅。"①

《山海经》是中国最古的一本关于自然地理和神话传说的著作，大约成书于战国早期，至汉时略有增补，因此此书反映了先秦两汉时期的一些信仰和风俗活动。但该书中写明"黄帝作礼"，强调渊源甚久，但画神荼郁垒在何时举行，则未论及，至汉蔡邕《独断》中则有了明确记载："县官常以腊除夕，饰桃人，悬苇茭，画虎于门。"指明系在岁末，成为新年的重要风俗活动。这种于门上装置神像属于巫术性质。其实最早门神的产生实起于上古之自然崇拜，因当时人们认为万物有灵，故和人们生活有密切关系的门户也不例外，遂有门神观念产生，远在周代即有国家制定的祀典，规定大夫祭五祀，士祭二祀，庶民祭一祀，所祭之神都是关系到人们居住饮食等生活方面的神祇。而无论哪一级祀典中都包括有门神。《礼记·月令》中记载祭祀门神在春秋两季。对门神的崇拜和祭祀亦有种种不同形式。《礼记·丧服大记》注中有"君释菜，礼门神"之说，系指国君遇有重臣病逝去吊唁时须先在臣子住宅前举行释菜和礼敬门神的活动。南朝梁代宗懔《荆楚岁时记》中载："今州里风俗望日祭门，先以杨柳枝插门，随杨柳所指，仍以酒脯饮食及豆粥插箸而祭之。"《玉烛宝典》载："正月十五，作膏粥以饲门户。"可以了解到汉晋不



神虎镇宅·清·河北武强



白虎·东汉画像石·四川禾山



神虎镇宅·清·山东潍县



鸡王镇宅·清·苏州桃花坞



金鸡镇宅·清·河南朱仙镇



鸡娃·清·河北武强

同时期和地区祭门的习俗。古代人们对于灾害的抵抗能力极为有限，对自然现象又缺乏认识，因此遇有灾难常认为是鬼魅作祟，而门又是出入的通道，也可能是鬼魅通过的必经之处，所以只能借巫术的力量希冀神灵对家宅加以护卫。其巫术活动主要是跳傩，门神应为巫术的一部分。现知驱鬼之神为方相氏，最早见于《周礼》："方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时傩，以索室驱疫。"驱傩主要在腊月举行，目的是在新岁到来之前把不祥的妖魔鬼怪除掉，宫廷和民间均流行跳傩活动，以宫廷中规模和声势最大。《后汉书·礼仪志》中具体记载了汉代宫廷的驱傩活动：由人扮演执戈扬盾的方相氏和十二兽并率一百二十名由童子充任的侲子，组成声势浩大的队伍，他们挥戈作舞齐声高唱："赫女躯，拉女肝，节解女肉，抽女肝肠，女不急去，后者为粮。"如此反复三遍，然后执火炬将鬼魅驱邪出端门，门外又有卫士及五宫骑士数千人接过火炬一直将鬼魅赶到郊外，投弃于城外的洛水之中。还要在宫门另设桃梗、郁垒、苇茭等以镇邪祟，以求一劳永逸，这样驱傩仪式方告完成。可见门神的设立实为巫术中之一种。与此相适应的还有元旦时喝除邪防病的屠苏酒，吃"祛鬼丸"，在庭中燃竹使之发出噼噼啪啪的声响以唬走邪魔。总之，使用一切办法务求人们能平安无事。

由于神荼、郁垒捉到害人之鬼后将其饲虎，故神虎也成为早期节令画中出现的重要形象。虎由于其威

猛雄健的自然属性而受到人们的重视，故《说文》谓其为“山兽之君”，直到后来民间称其为百兽之王。《风俗通义》中亦认为：“虎为阳物，百兽之长也，能执搏挫锐，噬食鬼魅，今人卒得恶悟，烧虎皮饮之，击其爪，亦能辟恶，此其验也。”古代更把“龙、虎、麟、龟”列为四灵之一，成为祥瑞的动物，因此也给予特殊的神化，“枢星散而为虎”，汉代将白虎列为四神。

将虎绘于建筑物上起源亦甚早，殷商青铜器上即有以雕塑和绘画的形式塑造的虎的形象。周代还在帝王听政的府门上画虎，以明猛勇于守。伴随神荼郁垒出现的神虎后来演变为年画中驱邪保吉的独立形象，“神虎镇宅”成为传统年画的重要内容。

岁末驱邪的图像中金鸡是一个带有喜庆色彩的形象，宗懔《荆楚岁时记》中引古书《括地图》之语将金鸡与神荼郁垒联系起来：“桃都山有大桃树，盘屈三千里，上有金鸡，日照则鸣。下有二神，一名郁，一名垒，并执苇索以伺不祥之鬼，得则杀之。”故该书论及元旦风俗时谓“帖描鸡户上，悬苇索其上，插桃符其旁，百鬼畏之”。

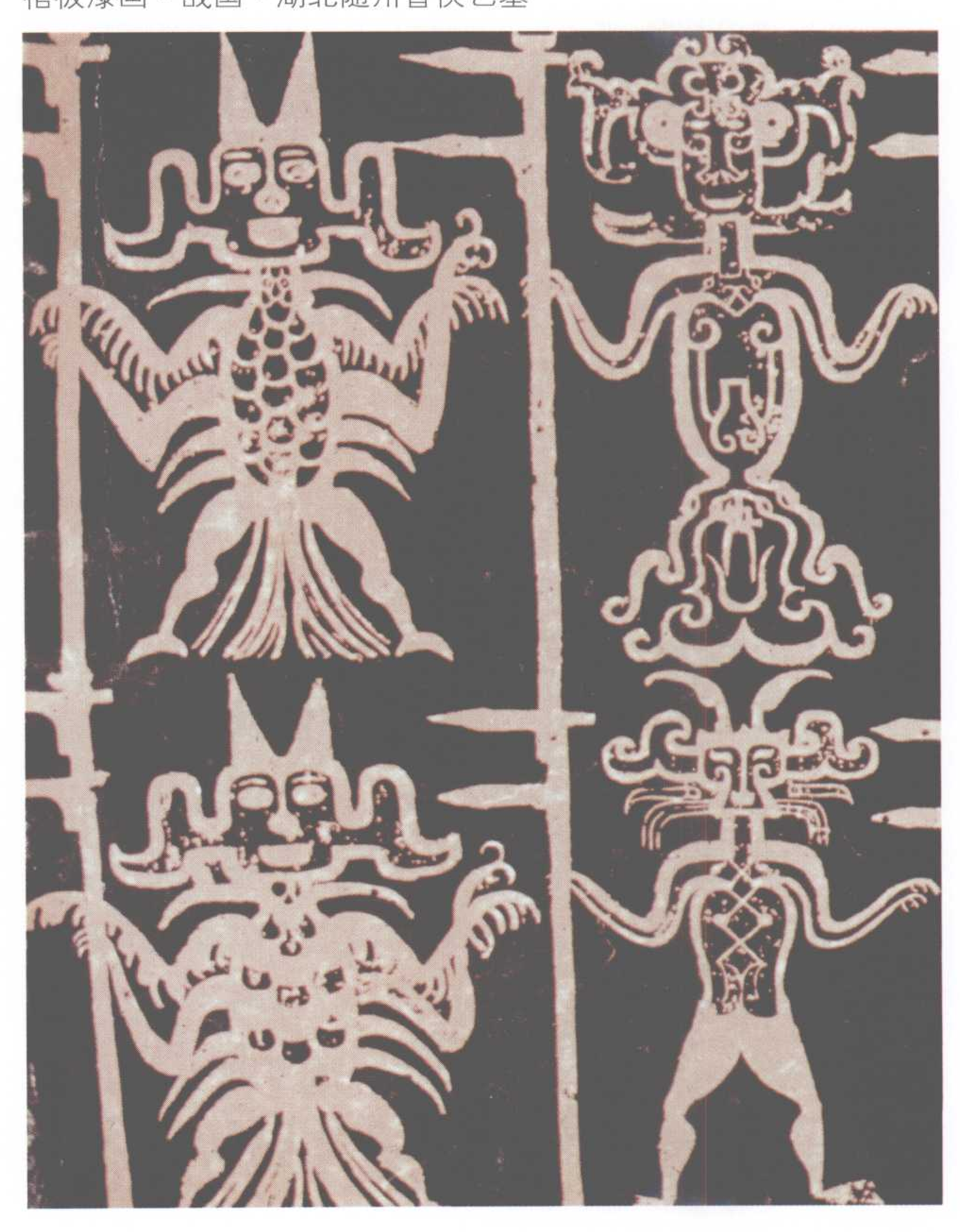
晋王嘉《拾遗记》中则又辑入了另一动人的故事：“尧在位七十年，有鸾雏岁岁来集，麒麟游于薮泽，鸱鸮逃于绝漠，有祇支之国献重明之鸟，一名重睛，双睛在目，状如鸡，鸣似凤，时解羽毛肉翮而飞，能逐搏猛兽虎狼，使妖灾群鬼不能为害。饴以琼膏，则一岁数来，或数岁不至，周人或刻木，或铸金为此鸟之状，则魑魅丑类自然退伏。今人每岁元旦，或刻木铸金，或图画鸡于牖上，盖重睛之遗像也。”鬼魅只能在黑暗中活动，而金鸡则给人带来光明，故“金鸡镇宅”也成为年画中的传统样式而衍传下来。

（三）早期门神形象的演变

早期门神的形象大抵上如方相氏那样凶猛怪诞，不然不足以抵御和唬走鬼怪，但遗留至今的形象材料却极少，湖北随州战国时期曾侯乙墓的内棺左侧板上，用油漆绘有形象奇诡执戈的怪神立于户牖两旁，很可能是方相氏之类。汉代提倡孝道，人们对父母事死如事生，故社会上流行厚葬风习，墓室修建极为讲究，墓室门上之装饰图像可予我们以启发。其中有兽头铺首者，有画青龙白虎朱雀玄武四神者，四川汉墓一块画像石上雕刻猛虎张牙舞爪直扑而下，颇类似后世年画中的守门虎形象。更有的在墓室门上装饰守门卒和门亭长形象，辽宁旅顺营城子汉墓壁画的门上画一人双目圆瞪须发飞扬，一人神情庄严威武，已注意形象上的对比和变化。河南密县的一块画像砖上有两人率虎形象，应为神荼郁垒，虽着长袍，却仍带有怪异的成分。但这些并非装饰于年节，那古拙粗犷而富有想象力的生动形象只能作为我们了解探求和联想的资料而已。

在门上图画神荼郁垒毕竟需要具备技巧，雕刻神人金鸡更有一定难度，因而多数只能用一种简便的形式代替，即在两块桃木板上分别书写神荼郁垒字样。因为有桃都山上神荼郁垒在大桃树下捉鬼的记载，因而桃木在古代被视为具有辟邪功能的仙木，这种书写的桃板称为“桃符”。在甘肃河西走廊的汉代遗址曾出土有画有简单头像的桃符，但不过是寥寥数笔仅具形象而已，不管是图画雕刻还是文字的桃板，主要都是符箓性质，这种情况在宋代印刷术普及后才有了变化。

棺板漆画・战国・湖北随州曾侯乙墓





神荼郁垒·东汉·河南密县画像砖摹本



宁懋石室·北魏·河南洛阳出土

上述文献资料足以证明庆贺新年时在门上画鸡虎、钉桃符的风习在汉代已经形成，而神荼郁垒在口头传说中不断被加以丰富，其中虽掺杂着由于科学不发达而形成的迷信因素，但更具有鲜明的浪漫主义色彩。金鸡象征着光明与幸福，神荼郁垒成为百鬼畏之的驱恶除邪的神化形象，反映了人们在一年伊始希图战胜邪恶扫除不祥的强烈愿望和对幸福的憧憬。从记载中也知道，门神画运用多种手法，其中有图绘，也有雕刻和铸金，甚至在桃木上书写文字，用以装饰于门户，希冀未来平安幸福，以此迎接新春的到来。

随着时代的发展，门神形象的绘制逐渐发生了变化。

两汉以后，魏晋南北朝长期分裂和战乱，但在民族融合和江南的开发中，文化仍在曲折中发展。此时的绘画趋向精丽，出现了不少知名画家，佛教从汉代通过丝绸之路传入中国后于此时得到空前的发展和传播，同时也促成了佛教艺术的繁荣。人们兴建寺庙石窟，在寺庙门两侧常布置有金刚神像，成为把守寺庙神殿的门神。佛教中的金刚力士形象吸收了现实生活中将军和武士的形象，威武雄壮，可能新年的门神形象也受此影响，神荼郁垒逐渐由怪神转化成将军型的门神。

近代河南洛阳出土的一座北魏的石祠堂，石室作仿木结构，三开间，室内刻有出行庖厨等图像，外侧则刻着孝子故事画，后壁有三组人物的形象。最值得注意的是门两侧刻有顶盔贯甲的武士形象，环眼虬须，面部表情勇猛有力，身躯粗壮，相对而立，手执戈盾，富有夸张成分，明显系门神形象。因为其上有“孝子宁万寿”等字样，因此被称为宁懋石室。此石室门上的石刻武士形象及饱满的构图都开始具有后世门神画的特点，这是了解早期门神形象的重要形象资料。

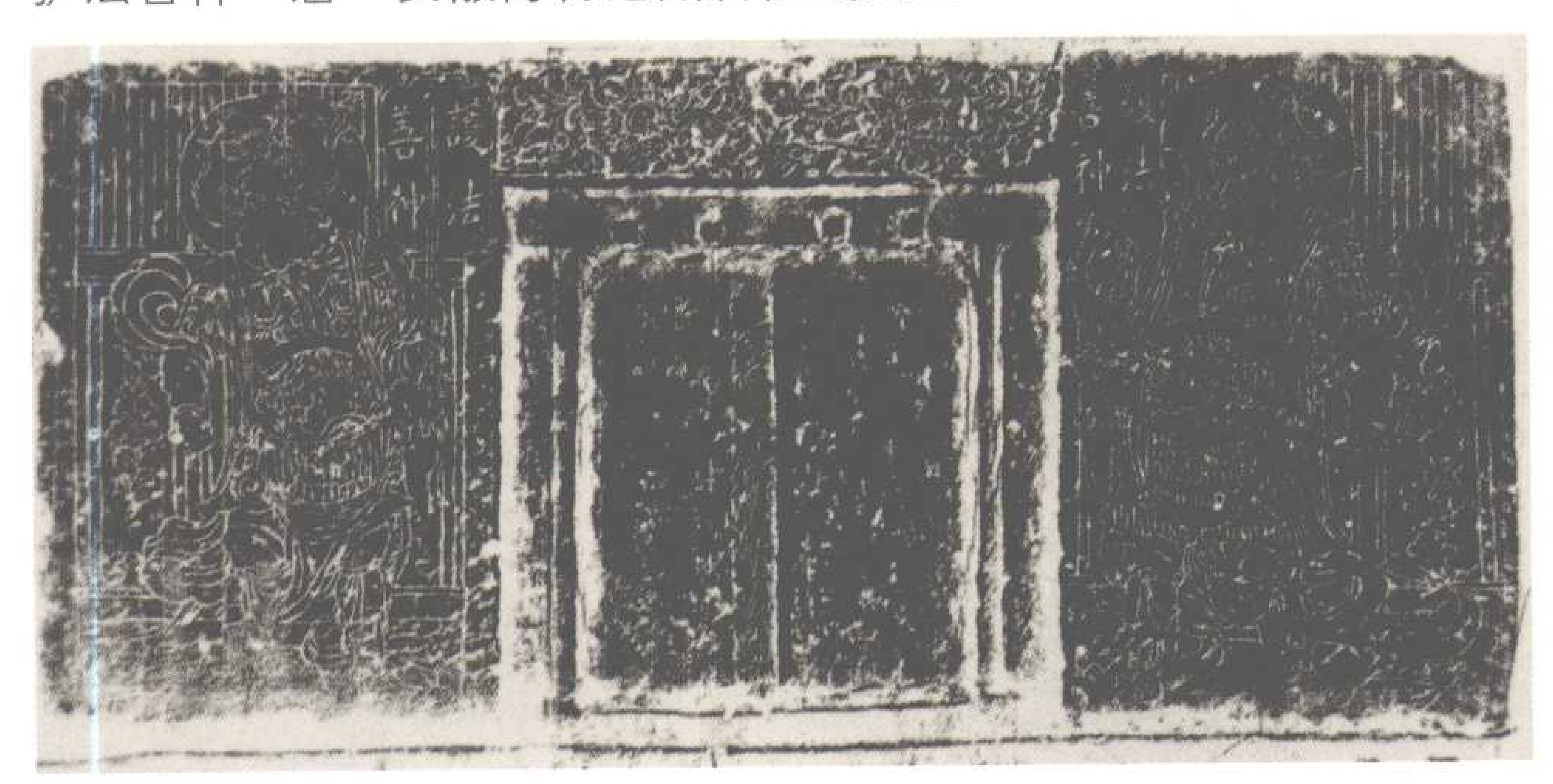
唐代寺庙壁画多出于名家手笔，寺门等处多图绘或彩塑以金刚力士，佛经根本说中即有“大门扇画神，舒颜喜含笑，或为药叉像，执杖为防非”之语。据《历代名画记》记载，长安宝应寺院南门外有韩幹所画侧坐毗沙门天王。现今西安大雁塔塔门内侧也有武装天王的石刻画形象。值得注意的是这一时期出现了被后世画工奉为祖师的画圣吴道子，吴道子绘画的主要成就在道释壁画，他一生在长安洛阳等地绘制壁画三百余堵，创造了不少被后世视为典范的神佛形象，其中天王力士“巨状诡怪，肤脉连结”，“毛根出肉，力健有余”，极威武而有气势。据记载，他所作的壁画中有长安永寿寺门外画神、崇福寺西库门外画神、温国寺三门鬼神及长寿寺门鬼神，其中有的当属于门神性质。后世的一些壁画

和神像中都不同程度地看到吴道子绘画的形迹和影响，对门神画亦有一定的影响。安徽博物馆收藏有一具唐代石棺，棺首刻有大门形象，门两侧有一对身披金甲的将军护卫，旁有榜题曰“护法善神”，皆手执剑，身材魁梧，披帛飞扬，更加强了威严气势，善神即佛经中的护法神，皆作天王形象，这些和后世年画中的门神已极为接近了。

守门武士·北魏·宁懋石室石刻线画



护法善神·唐·安徽博物馆藏石棺线刻画



（四）捉鬼大神钟馗的出现

值得注意的是唐代除神荼、郁垒外又在新年中出现了另一驱邪镇鬼的形象，从而丰富了节令艺术，此即后世一直流行的捉鬼大神钟馗，据宋代沈括《梦溪笔谈》记载：

“禁中旧有吴道子画钟馗，其卷首有唐人题记曰：‘明皇开元讲武骊山，岁翠华还宫，上不怿，因痁作，将逾月，巫医殚伎，不能致良，忽一夕，梦 二鬼，一大一小，其小者衣绛，犊鼻，屦一足，跣一足，悬一缕，搢一大筠纸扇，窃太真紫香囊及上玉笛，绕殿而奔。其大者戴帽，衣蓝裳，袒一臂，鞹双足，乃捉其小者，刳其目，然后擘而啖之。上问大者：‘尔何人也？’奏云：‘臣钟馗氏，即武举不捷之进士也，誓与陛下除天下妖孽。’梦觉，痁若顿瘳，而体益壮。乃召画工吴道子告以梦曰：‘试为朕如梦图之’，道子奉旨，恍若有睹，立笔图讫以进。上瞠视久之，抚几曰：‘是卿与朕同梦耳。何肖若此哉。’道子进曰：‘陛下忧劳宵旰，以衡石妨膳，而痁得犯之，果有触邪之物，以卫圣德。’因舞蹈上千万寿。上大悦，劳之百金。批曰：‘灵祇应梦，厥疾全瘳。烈士除妖，实须称奖。因图异状，颁显有司。岁暮驱除，可宜遍识。以祛邪魅，兼静妖氛。仍告天下，悉令知委。’”

岁终挂钟馗像的风俗在唐代已极为普及，其形象创作始于吴道子，由皇帝颁诏天下推广，于岁末悬挂以除邪祟。唐孙逖张说文集中有《谢赐钟馗画表》，刘禹锡也有《代杜相公及李中丞谢赐钟馗日历表》，可见唐时钟馗像首先是由皇帝赐给大臣，然后普及到民间广为传播，成为继神荼郁垒以后又一个新年神像画。但这段记载却有很强的民间传说性质和传奇色彩。玄宗好道，周围接触很多方士，如叶法善等人，吴道子又曾召入禁中，成为御用画家，他肯定画过钟馗像，因而才衍化出这一传说。据许多学者考证，钟馗的出现有一个历史演变过程。明代杨慎已提出：钟馗系由“终葵”附会演化而来，他引用《周礼考工记》：“大圭终葵首，注：终葵，椎也。疏：齐人谓椎为终葵。”清顾炎武也引马融《广成赋》中有：“挥终葵，扬关斧。”而谓“古以椎逐鬼”，由此可




钟馗镇宅·清·河南朱仙镇


钟馗·清·河北武强


钟馗·清·天津杨柳青

见，终葵原来是古代跳傩中用以驱邪打鬼的大棒法器，久而久之遂成为驱邪降魔的象征物，进而演绎成捉鬼的大神，并附以终南山不第进士和为皇帝扫除天下妖氛的传说。敦煌藏经洞发现的古写本文献中有唐代《除夕钟馗驱傩文》，其中描述“捉取江湖浪鬼”的钟馗“亲主岁领十万熊罴，爪硬钢头银额，魂（浑）身总着豹皮，尽使朱砂染赤”，是一位身披鲜红豹皮的威风凛凛的大神。另一卷《儿郎伟》中还说：“驱傩之法，自昔轩辕。钟馗白泽，统领居仙。”显示出他在驱邪神祇中的重要位置。吴道子的钟馗像在后世广为流传，宋郭若虚《图画见闻志》中即记载了五代西蜀宫廷收藏有吴道子所作钟馗像及一段有趣的故事：

“昔吴道子画钟馗，衣蓝衫，鞹一足，眇一目，腰笏巾首而蓬发，以左手捉鬼，以右手抉其鬼目，笔迹遒劲，实绘事之绝格也。有得之以献蜀主者。蜀主甚爱重之，常悬卧内。一日召黄筌观之，筌一见称其绝手。蜀主因谓筌曰：‘此钟馗若用拇指掐鬼目，则愈见有力，试为我改之。黄筌遂请归私室，数日看之不足，乃别张绢素画一钟馗，以拇指掐其鬼目，翌日，并吴本一时献上。蜀主问曰：‘向只令卿改，胡为别画？’筌曰：‘吴道子所画钟馗，一身之力，气色眼貌，俱在第二指，不在拇指，以故不敢辄改也。臣今所画虽不迨古人，然一身之力并在拇指，是敢别画耳’蜀主嗟赏之。仍以锦帛鋈器，旌其别识。”

吴道子画的钟馗虽衣冠褴褛但动态传神充满力度，以至技艺绝伦的黄筌即使有皇帝诏命也无从措手改画，这种抉鬼目的钟馗在明代刻本三教搜神大全插图和后世桃花坞年画中犹可见到。后世又衍演钟馗才华横溢但因相貌丑陋而在科举中被黜名，他愤而碰死于宫廷后宰门，因而成为另一门神形象。

魏晋隋唐是我国古代绘画史上相当辉煌的时代，虽然此时的门神画没有直接的实物流传下来，但绘画已由秦汉的古朴转变为缛丽宏伟，从现存其他传世绘画作品及石窟壁画中可见技巧水平之飞跃，亦可想见当时门户彩绘金鸡、神虎及神荼、郁垒之生动形象，一定更注意美的表现，给新春的千门万户增添了吉祥欢乐气氛。但整体发展而论，此时的门神仍具有符箓性质，还不能完全算是年画，只是为后世门神画及春联之先导。钟馗形象的创造丰富了年节艺术的内容，也成为后世年画中不断延续的形象，它作为年节的风习，还具有驱邪迎祥的特点，已较前代有了明显的发展。

二、中古时期年画的形成

（一）宋代新年民俗和年节艺术的新发展

汉魏六朝之年节美术，形象及内容可能尚处于简单阶段，年画形成为独立画种，最晚当在五代北宋之际。

年画的发展和其他艺术一样，受物质生活和社会关系所影响。中国古代美术在唐以前的服务对象以贵族为主，画中多反映贵族的生活、感情和审美爱好，魏晋隋唐时期宗教画亦占很大比重。但在唐代中期以后，城市手工业和商业有着长足的发展，市民数量不断扩大，导致城市的面貌发生变化，江苏的扬州、四川的成都、河南的开封都成为繁荣的商业城市。市民的生活日益丰富多彩，年节的风俗也愈加向娱乐性转化。在宫廷文化和士大夫文化之外，世俗文化以迅猛的势头发展起来，自然对年画的发展有着深刻的影响和巨大的推动作用。

随着城市繁荣，市民生活亦日益丰富活跃，“时节相次，各有观赏”，新年风俗更为丰富多彩，带有更多的吉祥欢乐因素。从文献中对开封、杭州两地岁末新春市场的描述可见一斑：

近岁节，市井皆印卖门神、钟馗、桃板、桃符及财门钝驴、回关鹿马、天行帖子，卖乾茄瓠、马牙菜、胶牙饧之类，以备除夜之用。（孟元老《东京梦华录》卷十）

岁旦在迩，席铺百货，画门神桃符，迎春牌儿，纸马铺印钟馗、财马、回头马等，馈与主顾。……街市扑卖锡打春幡胜，百事吉斛儿，以备元旦悬于门首，为新岁吉兆。

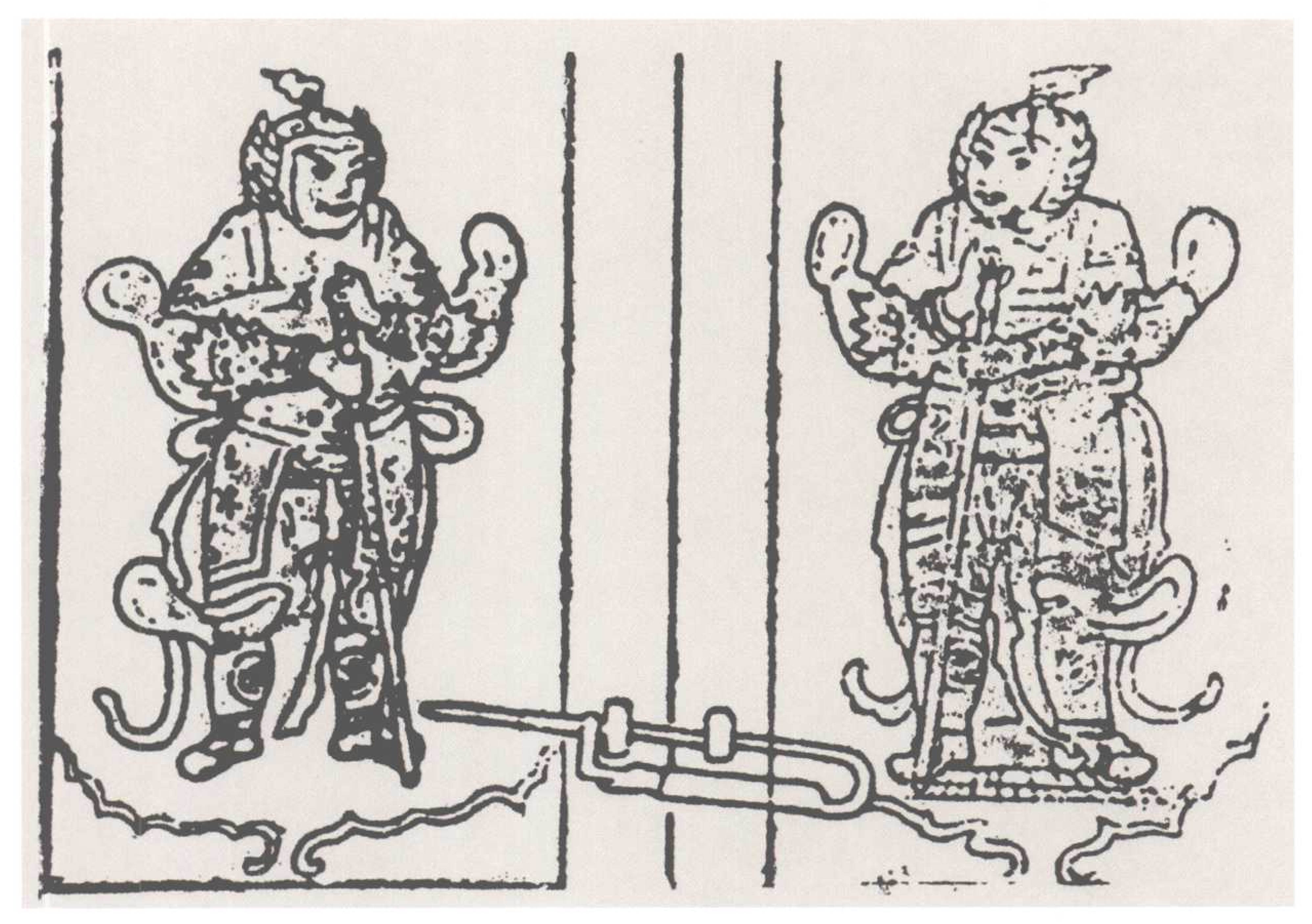
十二月尽……士庶家不论大小家，俱洒扫门闾，去尘秽，净庭户，换门神，挂钟馗，钉桃符，贴春牌，祭祀祖宗，遇夜则备迎神香花供物，以祈新岁之安。……是夜禁中爆竹嵩呼，闻于街巷……烟火屏风诸般事件爆竹……声震如雷，士庶不以贫富家，围炉团坐，酌酒唱歌，谓之守岁。（吴自牧《梦粱录》卷六）

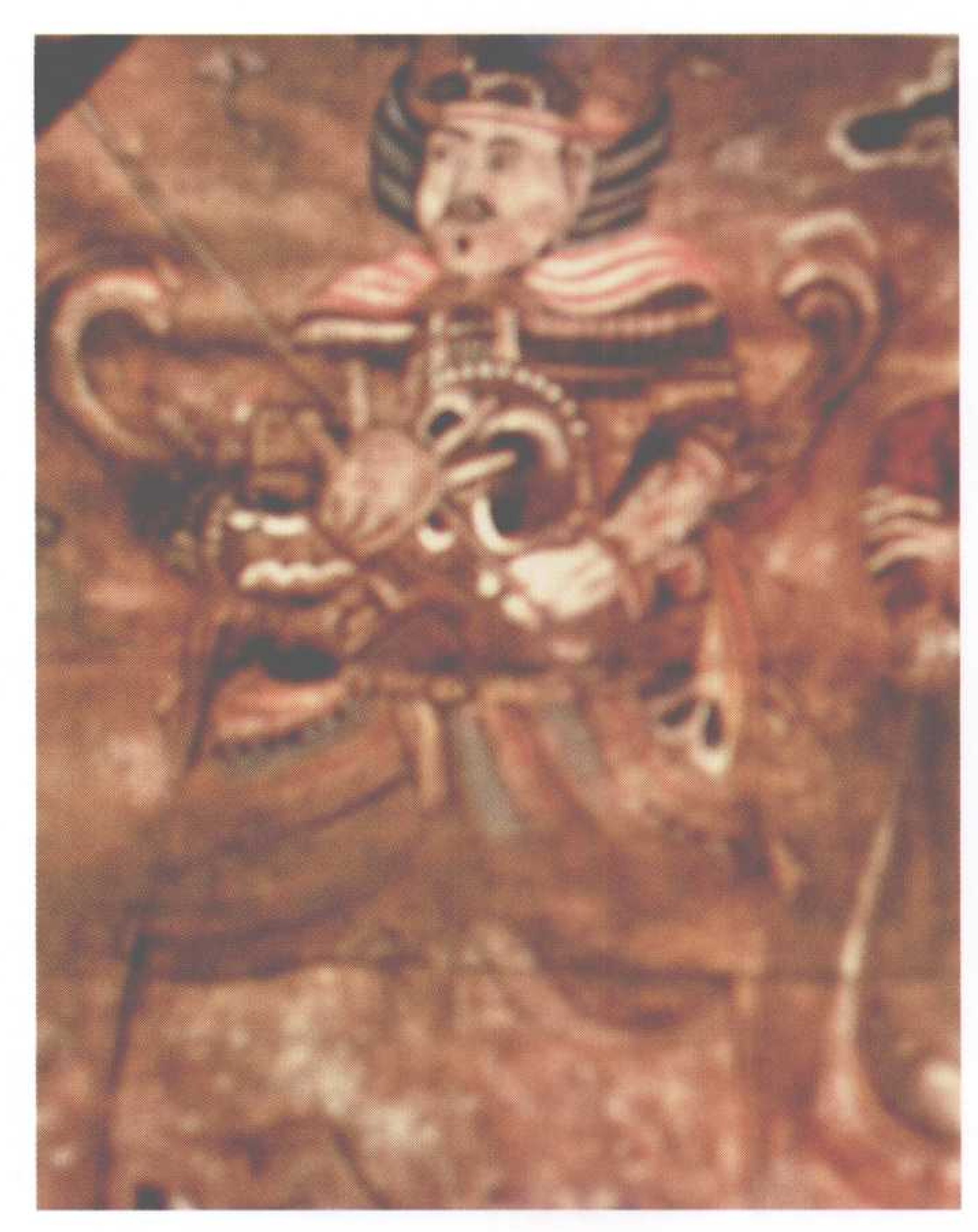
城外有二十余座瓦子……卖等身门神、金漆桃符板、钟馗、财门，有百余家赏春帖子，有十数般春幡、春胜、锦背历日。……御街应市，……年夜抱灯，及有多般，或为屏风，或作画，或作故事人物，或作傀儡鬼神，驱邪鼎佛。（《西湖老人繁胜录》）

禁中以腊月二十四日为小节夜，三十日为大节夜，呈女童驱傩，装六丁六甲六神之类，大率如《梦华》所载。……后妃诸阁，又各进岁轴儿……而殿司所进屏风，外画钟馗捕鬼之类，而内藏药线，一爇连百余不绝。

都下自十月以来，朝天门内外竞售锦装新历、诸般大小门神、桃符、钟馗、狻猊、虎头及金彩镂花、春帖幡胜之类，为市甚盛。（周密《武林旧事》卷三）

从以上当时人的记载可知，在庆贺新年的民俗活动中，换门神，挂钟馗，钉桃符，贴春牌……成为重要项目，与之相关的带有节令特色的艺术品纷纷在岁末市场上出现，如门神、钟馗、狻猊、虎头、桃板、


门神・宋・湖南常德张颙墓出土


门神・辽・内蒙翁牛特旗解放营子辽墓出土

桃符、财门钝驴、回头鹿马之类，陈列和悬挂的灯彩或屏风上也图画人物故事、傀儡鬼神和驱邪鼎佛之类的形象，皆作为商品出现，不仅品种众多，此时因雕版印刷技术的发展,年节贴用的门神、钟馗、狻猊、虎头之类的驱邪保吉的形象，皆由纸马店印制，大大推进了普及程度。而且有大小不同的型号，最大者有“等身门神”[②]。据记载，在北宋末“汴中家户门神多番样，戴虎头盔，而王公之门，至以浑金饰之”[③]。这种金碧辉煌的大门神一定为富贵之家增添了气派。宋代宫廷除夕举行驱傩的仪式中，每以镇殿将军或身材魁梧的伶人披镀金铜甲装扮门神，由此可见神荼郁垒已由山上的神祇演变为人间镇殿将军的形象，并已成为宋代门神的主要样式。另外此时还增添了类似后世年画中的赐福天官文门神形象。直到近代我国南北地区流行的门神中，执金瓜的将军上每题以“神荼”、“郁垒”字样，天官的形象也极常见，成为文武门神的基本形象，正是这种古老样式的延续。

现今发现之宋辽时期的墓葬，不少都有门神壁画，其中如湖南常德之张颙墓门扉正面画有头戴兜鍪身披铠甲执剑而立的将军，而在内蒙、辽宁、吉林等地辽墓中发现的门神大都是披甲怒目的状貌，分执剑及长斧立于门侧，还有的为上身袒露的力士。内蒙翁牛特旗解放营子辽墓中的门神，高有144厘米，身穿甲胄，执斧及剑，短须，怒目而视，身材粗壮而威武。昭乌达盟巴林右旗白彦尔登辽墓的主室内有两面绘有门神的墓门两扇，亦为披甲执斧之像。这些与后世通见的门神形象不甚相类，明显地受到佛教中天王力士造型的影响，也可能带有少数民族地区的“番样”特征[④]。

五代两宋之际关于新年悬挂钟馗之记载颇多。西蜀皇帝令宫廷画家黄筌临绘吴道子钟馗捉鬼图已在前节述及。《五代史・吴越世家》中亦有岁除画工献《钟馗击鬼图》的记载。南唐山水画家董源也画过钟馗。宋沈括《梦溪笔谈》中也记载“禁中有吴道子画钟馗，……熙宁五年，上命画工摹拓镌版，印赐两府辅臣各二本。是岁除夜，遣入内供奉官梁楷，就东西府给赐钟馗之像”[⑤]。可见吴道子的钟馗像画本在宫中一直流传，并于宋代刻版印刷赐给重臣。宋代不少画家擅画钟馗。北宋开封来自契丹地区的画家高益，擅画鬼神，于新年画钟馗献给贵戚孙四皓，孙张于宾馆，客人评曰神鬼之间有些势均力敌，高益就奋笔又另画一幅，表现钟馗举石狻猊以击厉鬼，复张于原壁，观者叹其作画之神速和形象之鲜明有力。[⑥]南宋画家陈清波擅画钟馗，还有的画家因画钟馗出名而被称为“乔锤馗”。钟馗像也多种多样，有“贴于门壁，亦有以绡为图者”；还有的作钟馗小妹之图。宫廷除夕陈列画有锺馗图之屏风。钟馗这一民间传说中的外貌丑陋、胸怀锦锈、秉性刚直、疾恶如仇的形象，经唐宋画家的不断丰富和完善，成为继神荼、郁垒后的又一带有民俗特色的艺术形象。

还应值得注意的是，新年门上张挂的桃符、桃板装饰到这时期也更加精致讲究。五代时西蜀宫门上的桃符写“元亨利贞”，西蜀皇帝孟昶亲自在桃符上书写“新年纳余庆，嘉节号长春”联语。其子善书法，在桃符上曾书“天垂余庆，地接长春”。宋代文献中还记载有桃符：“长二三尺，大四五寸，上画神像狻猊白泽之属，下书左郁垒右神荼，或写春词，或书祝祷之语，岁旦则更之。”⑦则成为画有神像神兽及书现实性吉祥祝福文字的艺术装饰，这些都改变了只写“神荼郁垒”神名以辟邪的局限，已明显地向门神画及春联方面转化。

在门户上装饰的还有“春幡胜”。北宋时“元旦以鸦青纸或青绢剪四十九幡，围一大幡，或以家长年龄戴之，或贴于门楣”；南宋杭州在近年节“街市扑卖锡打春幡胜，百事吉斛儿，以备元旦悬于门首，为新岁吉兆”。“剪彩为人，或镂金箔为人，以贴屏风，亦戴人之头鬓”，这种新年装饰远在六朝时即有记载，唐代尚有流传。宋代又以剪纸花样悬贴门首，成为后世贴挂钱（门笺）之开端。寓意喜庆的桃符春辞，玲珑精巧的春幡胜，驱邪纳福的诸般大小各式门神，装饰着除旧迎新的节日，使这一背景下的宋代年画出现飞跃的发展。

门神·辽·内蒙昭乌达盟白彦尔登辽墓出土



（二）宋代民间职业画家的涌现

宋代年节美术的创作，皆出于活动于城乡的职业画家和手工业者之手。从文献记载得知，在五代两宋时期一些画家的创作活动适应着城市各阶层需要，他们的作品在市场上出售，和社会发生着紧密联系，一些题材亦具有鲜明的世俗性。如：

四川画家阮惟德，擅画仕女及亭台花木，荆湖商人入蜀，必购买阮氏作品带回，号称“川样美人”。

老侯，泸州合江人，其名已不可考，善画猿、鹿，驰名两蜀。兼长花果，颇有生意。

赵楼台，不得其名，相州人，卖画中都。屋宇深邃，背阴向阳，不失规矩绳墨也。

马贲，河中人。长于小景。作百雁、百猿、百马、百牛、百羊、百鹿图，虽极繁夥，而位置不乱，本佛像马家之后，写生驰名于元祐、绍圣间。

杨威，绛州人。工画“村田乐”，每有贩其画者，威必问所往。若至都下，则告之曰：“汝往画院前易也。”如其言，院中人争出取之，获价必倍。

杜孩儿，京师人。在政和间其笔盛行，而不遭遇，流落辇下。画院众工必转求之，以应宫禁之需。

刘宗道，京师人，作照盆孩儿，以水指影，影亦相指，形影自分。每作一扇，必数百本，然后出货，即日流布，实恐他人传模之先也。（以上见于邓椿《画继》）

南宋赵彦，汴梁人，居临安，不入画院，开市铺，画扇得名。作人物山水，细碎深远。

李东，不知何许人，理宗时常于御街鬻其所画“村田乐”、“常酣图”之类，仅可娱俗眼耳。

左建，西京人，用逸笔画村田乐。

朱光普，字东美，汴梁人。南渡补入画院，学左建画村田乐及农家迎妇等，亦善山水。


秋庭婴戏图·宋·苏汉臣


秋庭婴戏图（局部）·宋·苏汉臣

赵子云，江西人，能作一笔画，凡写人面及手，描画颇工，至衣褶则如草符篆，一笔而就，盖不欲蹈袭，自成一家耳。（夏文彦《图绘宝鉴》）

上列材料充分显示，当时的绘画艺术服务对象除贵族外，市民阶层亦成为艺术作品的重要主顾，这些画家所画的百猿、百雁、百羊、婴戏、村田乐、川样美人等都适应着群众的审美情趣，为艺术打开了崭新局面。其中有些内容如“村田乐”、“婴戏图”及猿猴梅鹿等，本身就是年画中的题材，它们作为商品供应给城市市民阶层，满足市民们的节日需要。其中出现了以画节令画著名的画家，技艺出众者还被诏入宫廷，他们的作品有些甚至流传至今。

（三）苏汉臣和宋代节令画

苏汉臣是活跃于12世纪两宋之间的著名画家，开封人，工人物，善画婴儿仕女，亦兼作道释壁画，北宋宣和年间为画院待诏，靖康之变后南渡杭州，又成为高宗绍兴画院的成员。关于他的生平历史记载甚少，现今遗存有数幅传为苏汉臣所作的作品，多数为婴戏图，亦有表现跳傩及货郎者，皆具有节令画特色。其传世作品有《秋庭戏婴图》、《货郎图》、《婴戏图》等。

《秋庭婴戏图》是苏汉臣巨幅传世名作，此图绢本，纵197．5厘米，横108．7厘米，原为清宫旧藏，曾为《石渠宝笈续集》著录，现藏中国台北故宫博物院。图上虽无款识，但形象之生动，刻画之精微入神，构图之严谨，设色之精妙，无疑出自宋代绘画高手。此图构思巧妙而不落俗套，表现静谧的庭院一角，两个婴孩正围着圆凳聚精会神地玩着自己自制的玩具，那是用两枚半鲜枣和几根篾片插制而成的小磨，年幼的弟弟正用手拨弄使之旋转，比他稍长的姐姐在一旁细心照护，唯恐弄翻。从那充满稚气和小心专注的神情里，传达出幼儿天真可爱的天性。作品不是一般地画孩子欢乐雀跃，而是成功地攫取了这一平凡而有趣的情节，刻画出幼儿对生活经验的探求和模仿。环境的描绘占据了画面相当部位，庭院中假山耸秀，芙蓉盛开，野菊竞艳，不只点明季节，对孩子的形象也起着重要的烘托作




冬景婴戏图·宋·佚名


冬景婴戏图（局部）·宋·佚名

用。婴儿虽被安排在画幅一角，但占有突出的地位，那小心而喜悦的神情动态，微妙的手势，男孩因专心游戏而没有理会领襟从肩上滑下来的细节，特别是对那一双天真而明亮的眼睛的精彩刻画，使形象具有强烈的艺术魅力。收藏在中国台北故宫博物院中尚有一幅《冬景婴戏图》，也是画姐弟两人的游戏情节，背景是山茶花、梅花和山石，洋溢着年节气氛。画幅大小和《秋庭婴戏图》相同，估计它们应是屏风中的一套，尚有两幅画春景和夏景，形成四季婴戏屏风，是应节的绘画装饰。

中国台北故宫博物院藏《货郎图》画一推独轮车之货郎，车上满载各种货物，其中以玩具为多，约计百余种，引得群童围观。背景画绿竹、梅花、山茶、水仙及玲珑剔透的湖石，货郎衣冠华丽，面带笑容；围观的孩子们活泼可爱，有的背着小弟弟，有的举手欢呼，有的互相打闹，其中的一个娃娃跌倒在地，充满喜庆气氛。在封建商业繁荣的宋代，走街串巷叫卖的货郎是颇受欢迎的人物，也成为民间文艺中经常出现的角色。当时元宵社火舞队中就有“货郎”节目。货郎叫卖还演变为演唱形式，称为“货郎太平歌”。货郎图在从宋到明的节令画中一直流行不衰，是颇受欢迎的题材。

天津博物馆藏苏汉臣《婴戏图》，在不大的画幅上描绘两个男孩扑蝶的情景。时当盛夏，婴儿皆身着薄纱衣裤，其中一个男孩正轻步向前，张开双手去捕捉飞舞于野花间的蝴蝶；另一个孩子伏坐在地面上，手执纨扇注视着他的伙伴。两个婴孩一动一静，统一在扑蝶的情节中相映成趣。画家用遒劲而简括的线描勾


货郎图·宋·苏汉臣


货郎图（局部）·宋·苏汉臣



婴戏图·宋·苏汉臣

画出富于质感的纱衣，从中透出丰满的躯体，笔墨不多，但表现颇为精到，人物的神情动态也刻画得精妙入微。补景仅画出一棵野花，恰到好处地显示出环境，使人物达到鲜明突出的效果。画面右下有小字楷书“苏汉臣”三字，当为画家亲笔题款，是目前传世苏汉臣作品中唯一有可靠名款者。为研究和鉴定宋代婴戏图提供了依据。

传为苏汉臣的《杂技婴戏图》绢本小幅，画一人身上挂满锣鼓钟磬，他腕上带有钹钗，手中拿着板，似在边敲边唱，旁有两幼童听得津津有味，也是宋代婴戏图中值得重视的作品。

（四）现今遗存的宋代节令画作品

九阳消寒图

宋元时在冬至节有挂娃娃骑羊画轴的风俗，中国台北故宫博物院藏宋人画《九阳消寒图》、《九阳报喜图》即为冬至节悬挂之吉祥图画。古代历法中冬至时已进入最严寒的季节，也是白日最短的一天。过了冬至，白昼一天比一天长，是一个节气循环之始，故古代对冬至节非常重视。宋时冬至人们“庆贺往来，一如年节”。因谓冬至日“阴气已极，阳气回升”，从冬至算起，以九天为一单元，度过九个九天则是一片春光的降临，所以杜甫诗中有“冬至阳生春又来”之句。古代以九为阳数，“羊”在中国古代文字中与“祥”相通，“吉祥”也可写作“吉羊”。而羊又与


九阳报喜图(部分)·宋·佚名


九阳消寒图(部分)·宋·佚名

阳谐音，所以娃娃骑羊的形象具有鲜明的吉祥意义。两幅画皆为绢本设色，画工极为精丽，当为宫廷节日悬挂者。《九阳消寒图》中的娃娃穿红衣，佩项圈，形象俊美，羊亦全身装饰彩缨，画上又分布群羊，以应九阳之寓意，画面益显得繁茂喜庆，构成一幅具有民俗色彩的早期节令画。

《九阳报喜图》题材与前幅相类，亦为冬至时悬挂之吉祥节令画。娃娃戴皮帽，穿大红吉服，外罩皮坎肩，臂扶梅树站于羊旁，神态端庄，为一贵族少年形象，另有一僮手执一枝梅花恭谨地在旁边站立。画面点缀以雕栏及盛开的梅树，渲染出春回大地的气氛。梅花于冬春之交开放，有报春之称，梅花五瓣，又象征五福，与娃娃及羊共绘于一图，故名《九阳报喜图》。

大傩图与村田乐

驱灾除祟的跳傩活动渊源甚早，而且一直盛行不衰。至宋代角色的内容有了不少演变，在宫廷岁终的驱傩队伍中，由诸班值和教坊优伶扮演的六丁、六甲、门神、灶王等俗神顶替了方相氏和十二兽等，而且还添加了钟馗和小妹的角色。在民间岁末街市上则有穷人“三五人为一队，装神鬼、判官、钟馗、小妹等形，敲锣击鼓，沿门乞钱，俗呼为‘打夜胡’，亦驱傩之意也”[8]。

中国台北故宫博物院藏传为苏汉臣之《五瑞图》绘五个童子载歌载舞的情貌，他们皆穿锦衣，或戴面具，或在脸上勾画脸谱，有的手执鼗鼓、笏板等物，有的项间插着膏药招幌。其中一人绿面红虬髯，着绿袍，系玉带，步履庄重，颇似钟馗。背景湖石绿竹和盛开的芍药花，精工 富丽，带有很强的装饰趣味。当时驱傩皆戴面具，而且形象多样，北宋时下桂府（即今桂林）进贡到宫中一套傩面具，竟有八百个，“老少妍陋，无一相似者”，可见形象之丰富。据周密《武林旧事》载，南宋宫中于年夜驱傩“呈女童驱傩，装六丁六甲六神之类，大率如《梦华》所载”，可见当时亦有童子扮演傩神。又据陈元靓《岁时广记》卷四十：“除日作面具，或作鬼神，或作儿女形，或施于门楣，驱傩者以蔽其面，或小儿以为戏。”《五瑞图》正是描绘小儿戏舞的情景，颇类似后世年画中之娃娃戏了。

北京故宫博物院藏宋人《大傩图》，画十二位老者化装歌舞，服饰装束皆类农村人物，有的戴竹笠，有的以柳斗为帽，有的头顶粮斗，有的头顶簸箕，他们或执扫帚，或执柳条，腰插葫芦、水瓢、炊帚等物，有的袍服上绘有蝌蚪、蛙、龟等形象。人物头上皆插梅花、柳枝、松叶、蝴蝶、雪蛾等物，这些当为新年时戴于头上的春幡胜之类。宋人文献中对此记载颇多，如《东京梦华录》云：“春日，宰执亲王百官，皆赐金银幡胜，入贺讫，戴归私第。”高承《事物纪原》亦谓“今世或剪彩错缉为幡胜，虽朝廷之制，亦镂金银或缯绢为之，戴于首。”《大傩图》中

的这些服装道具似与农业丰收有关。画中人物排列成队，在画面上构成圆形，有的敲鼓，有的击板，有的两两相对而舞，人物间呼应顾盼，十分活泼风趣。从服饰到执物及歌舞皆与庆贺丰收及迎春有关，应是迎春社火的舞队。[9]《武林旧事》载，皇帝驾临宣德门观花灯百戏，其中有"内人及小黄门百余，皆巾裹翠娥，仿街坊清乐傀儡，缭绕于灯月之下"，又列出舞队大小全棚傀儡节目共七十个，其中有"贺丰年、瞎判官、男女竹马、四国朝、扑蝴蝶、斫刀鲍老、旱划船、村田乐、耍和尚、货郎等"，这些节目中有些还可在近代农村社火花会中见到。而此处记载的景物绝非岁末大傩，而应是"村田乐"。

"村田乐"是表演欢庆农业丰收后的歌舞，"村田蓑绿野，街市管弦清"即指村市的乐舞表演。由于村田乐的节目为人所喜爱，宋代民间画工也屡屡形之于画笔。"左建，西京人，用逸笔画村田乐。""朱光普，字东美，汴梁人。南渡补入画院，学左建画村田乐及农家迎妇等，亦善山水。""杨威，绛州人。工画村田乐，每有贩其画者，威必问所往。若至都下，则告之曰：'汝往画院前易也。'如其言，院中人争出取之，获价必倍。"此画无款，但描绘精工，章法严谨，人物传神，投手抬足翩翩作舞之态跃 然于绢素之上， 形象地画出了社火表演的欢乐吉祥，从画风看类似宫廷画院之作。绛州杨威所画村田乐可经由画贩携往开封，为画院中人购去，他们一定据以参考，因此古人的这些作品虽已失传，但从这幅《大傩图》中也许还可领略到这一题材的妙趣。

五瑞图（部分）・宋・佚名



岁朝图

宋人画的《岁朝图》，系绢本着色立轴，描绘南宋临安士庶之家的贺年情状。有李嵩款。此图曾经清宫收藏，轴上诗塘有乾隆皇帝题七律一首，现藏中国台北故宫博物院。从题材及艺术风格上看，它应是在过年时悬挂的一幅节令画，对考察年画的发展有重要意义。

宋代由于经济的繁荣，年节风俗活动相当丰富多彩。北宋开封新正时“士庶至早互相庆贺”，“小民虽贫者亦须新洁衣服，把酒相酬”。（《东京梦华录》卷八）南宋临安除夕时更是“士庶家不论大小家，俱洒扫门闾，去尘秽，净庭户，换门神，挂钟馗，钉桃符，贴春牌，祭祀祖宗，遇夜则备迎神香花供物，以祈新岁之安。”元旦时“士夫皆相交贺，细民男女亦皆鲜衣，往来拜节。”（宋吴自牧《梦粱录》）此幅《岁朝图》以生动的艺术形象描绘了宋人的年节生活。图中表现的是一户大家宅院，街门上贴有门神，贺年的宾客已在门前下马，仆人将名帖递交给应门的童子，院内童子们正在兴冲冲地燃放爆竹，室内则设有带绣围的供桌，桌上摆有祖宗牌位及香烛供品，侧桌上有茶点菜肴，正准备接待拜年的客人。旁边屋里正准备食品，由仆人送到正厅，院内高悬灯笼，布置有竹树湖石，清净幽雅，主客在正厅中互相行礼祝贺，到处洋溢着浓郁的节日气氛。

画幅上描绘的节日情景生动而具体，对了解古人的新年风俗有重要价值。例如大门上的门神是威武的守门将军形象，而厅堂的隔扇门上也装饰有捧笏的天官门神，可知宋代门神中已出现文武两种形式，武者贴于街门以佑家宅平安，文者贴于房门以祈福，即宋人所谓门丞户尉也。还有在街门门框上装饰吉祥图案的，此应为宋代年节之桃符。桃符在唐代前本来只在桃木板上书神荼郁垒字样以辟邪祟，宋时加强了绘画装饰，陈元靓《岁时广记》引《皇朝岁时广记》云：“桃符之制，以薄木板长二三尺，大四五寸，上画神像狻猊白泽之属，下书‘左神荼’、‘右郁垒’，或写春词，或书祝祷之语，岁旦则更之。”这种形制在清代桃花坞年画作坊犹有印制。当时市场上还有金漆桃符板出售，制作是相当讲究的。拜节递送贺年名帖



大傩图（局部）·宋·佚名

岁朝图·宋·李嵩（传）



在当时也非常流行。甚至宾客不必亲到而以送名帖代替。周密《癸辛杂识》记："节序交贺之礼，不能亲至者，每以束刺佥名于上，使一仆遍投之，俗以为常。"这些记载都可和《岁朝图》互相印证。

本图用笔工致严谨，写人状物生动逼真，不同人物的神情动态，厅堂院落的环境描绘都跃然于绢素，屋顶上飘着彩云，更加强了吉祥色彩，大门院落及三间正厅表现得紧凑而有序，体现了作者观察生活和艺术创造的能力。

此画右下角有"臣李嵩进"四字楷书款。李嵩，钱塘人，少时做过木匠，后被画家李从训收为义子并得其传授，进入宫廷画院，成为卓有成就的画家。南宋光宗、宁宗等朝为宫廷画院待诏，工人物山水，尤擅表现屋宇的界画和描绘民间生活的风俗画。传世作品有《货郎图》、《赤壁图》、《观潮图》、《骷髅幻戏图》、《花篮图》，可见其多方面的造诣，特别是国内外收藏其不同画本的多幅《货郎图》更突出地显示出他在风俗画方面的水平。据记载，他还画过表现农村十二月劳作的《服田图》和表现农村春日祭神聚会的《春社图》。但《岁朝图》与《货郎图》比较，其画风笔致尚有差异，因此《岁朝图》是否为李嵩亲笔所作尚有待研究，但它是一幅宋人所绘的精美风俗节令画则是毫无疑问的。



四美图・金・内蒙黑水城西夏遗址出土

"纸画儿"与版刻节令画

宋孟元老的《东京梦华录》一书生动地记载了北宋末年的四时八节及各行各业的状况，在叙述宣德楼一带街道和商业活动时，谈到州桥西大街及街北都亭驿一带，有卖时行纸画的市场，从"天晓诸人入市"，行贩不绝。南宋末周密撰写的《武林旧事》更把纸画儿纳入杭州的"小经纪"中而成为独立行业。"时行纸画"和"行贩不绝"表明当时纸画儿在群众中具有一定市场，而且"时行"可能还寓示着随着季节的需要而有不同的应节式样。纸画儿是一种什么样式的绘画呢？时行纸画和早期年画有无关系？这是值得探讨的问题。

1909年在内蒙黑水城西夏遗址中，俄国探险家柯兹洛夫发现了数百张西夏时期的绘画，其中有两幅版画特别引起研究者的注意。一幅画着四位古代美女，另一幅是关羽像。除此以外还有一幅手绘的福神像。

四美图画并排而立的四位宫装仕女，从人物一旁的文字榜题上可知是绿珠、王昭君、赵飞燕、班姬，皆神态自如，形象突出，雍容华贵，在高低顾盼中求变化。王昭君，名王嫱，本南郡秭归人，汉元帝时被选入宫，传说那时后宫嫔妃众多，皇帝从画像中检阅召幸，因此众宫人多以重金贿赂画师，独王嫱不肯，因而被画师毛延寿丑化而受冷落，时匈奴呼韩邪单于请求和亲，王嫱上表自荐请行，临行时元帝见王嫱容貌出众光彩照人，但已无法反悔，王嫱遂出塞匈奴，被纳为宁胡阏氏（王后）。史载昭君和亲后促进了汉匈之间的友好关系，使边塞长期安定。她死后葬于匈奴，其墓上长年青草不衰，称为"青冢"。赵飞燕，



关羽像·金·内蒙黑水城西夏遗址出土

汉成帝皇后，体态轻盈，能歌善舞，甚受皇帝宠幸。但性格妒谲，专宠后宫，因无子，竟蛊杀其他嫔妃生子，成帝死后，哀帝立，曾被封为太后，至平帝时被废为庶人，后自杀。班姬，古代著名才女，史学家班固的姑母，汉成帝时应召入宫，封为倢伃。曾受宠幸，后赵飞燕专宠，曾诬陷班姬与许皇后共施巫术谋害成帝，班姬力辩得免。班姬为逃避赵飞燕迫害，要求到长信宫侍奉皇太后，她写了著名的《团扇》歌，中有“常恐秋节至，凉风夺炎热，弃捐箧笥中，恩情中道绝。”将自己的命运比喻为团扇，博得后世的同情。绿珠，西晋石崇家中歌伎，善吹笛，时石崇位尊而巨富，后在权力倾轧中被司马伦所杀，当甲士到石家逮崇时，绿珠跳楼自杀。石崇并不值得称道，但绿珠却为古往今来人们所传颂。由上可知，四人皆貌美绝世，品格并不一样，亦非生于同一朝代，但此画开四大美人题材之先声。

《关羽像》亦作立幅，突出表现关羽庄严威武的形象。关羽端坐于椅上，前有部属报事，后展关字大旗，颇有气势。关羽为三国时蜀汉名将，终生忠于刘备，曹操曾予以优厚利禄，但关羽不为所动。他骁勇善战，威镇华夏，被刘备封为五虎上将之首。后世誉为忠义千秋。他在与吴国时作战时兵败而死，当时曾于湖北玉泉山立祠奉祀，后佛教、道教均尊其为神灵，在道教中地位尤高，宋徽宗时封为义勇武安王，此图横额上有“义勇武安王”字样可证。此图系印制于北宋末年以后的金代，上有平水徐家印牌号，系出自临汾民间雕印作坊无疑。

1973年西安碑林博物馆整修唐代石台孝经时发现了一幅《东方朔盗桃图》版画[10]，亦为立幅。东方朔，西汉大臣，字曼倩，汉武帝时待诏金马门，官至大中大夫，性情诙谐滑稽，常讽谏武帝，未得重用。后世流传着他不少神异故事，传说他长寿，曾去王母瑶池盗取仙桃。此图画东方朔身躯前弓，肩扛桃枝，枝上桃实累累，他面带微笑，诙谐可亲，具有吉祥喜庆色彩。该图托名吴道子笔，实为民间画师所作。本图形象生动突出，线描流畅洗练，刻印技术均佳。值得注意的是此图采用淡绿和淡墨两色套印，远在12世纪的宋金之际已开彩印版画之先河。

上述三幅单幅版画，有美人、神像及吉祥神话人物，内容及形式上均具有民间年画的特点，可视为现存早期木版年画的珍贵遗物。

另外在1919年曾在河北巨鹿出土图画雕版，其中一件长26.4厘米，雕三女半身像，题“三姑置蚕大吉”，应为蚕神纸马。此种纸马在山东年画中犹有流传，亦作三女半身像，因此，可视为年节时供祭祀之用的刻印神像。

从上所述可知，宋朝年画在前代驱邪纳福的前提下，题材内容日趋扩大，神荼、郁垒发展为“诸般大小”多种形式的门神；神像也由鸡、虎增为钟馗、财门、天官、狻猊等；描绘风俗及现实人物的画幅也纷



东方朔盗桃图·金·陕西历史博物馆藏

纷出现，并在选材上注意适合年节喜庆的特点，如观灯、货郎、丰收等具有欢乐情绪的事物；而娃娃画的流行反映了人们对下一代的关心与爱护（其中包含着传宗接代希冀多子的成分），丰富了年画的内容。艺术表现上力求活泼优美，具有装饰性，如画幅的背景多用湖石、雕栏、梅花、芍药等加以烘托，娃娃形象又和象征吉祥幸福的美好事物相结合（如羊象征吉祥），造型上单纯生动并做适当夸张，同时注意到色彩的鲜明绚丽。年画的形象和形式都在画工的创作中得到丰富和完善，雕版印刷的发展为年画的普及及传播提供了技术条件。

宋代在继承前代节令装饰的基础上，完成了年画从上古的巫术到后世的艺术的过渡，在内容和表现方法上都逐渐形成了鲜明的特点。后代民间年画中流行的风俗、戏曲、娃娃、美女等主要题材都已具备，为明清年画的进一步成熟和繁荣打下了基础，绘画和社会的紧密联系，画家的不断实践，促成了这一时期绘画的繁荣。年画艺术为传统绘画艺术园地增添了艳丽的花朵，使之从庙堂、书斋扩大到城市市民生活之中，成为中国美术发展中引人注目的现象。

注：

①见自王充《论衡》所引，今本《山海经》中无此。

②见《西湖老人繁胜录》。

③见袁褧《枫窗小牍》。

④见《湖南常德北宋张颙墓发掘报告》（《考古》1981年第3期）和《吉林哲里木盟库伦旗一号辽墓发掘报告》（《文物》1973年第8期）。

⑤见沈括《补笔谈》卷三。

⑥见刘道醇《圣朝名画评》卷一。

⑦见陈元靓《岁时广记》五引《皇朝岁时杂记》。

⑧见吴自牧《梦梁录》卷六。

⑨见孙景琛《大傩图名实辨》，见《文物》1982年第3期。

⑩刘最长、朱捷元《西安碑林发现女真文书南宋拓全幅集王〈圣教序〉及版画》（《文物》1979年第5期）。



第二章　明清年画艺术的繁荣

一、明代年画艺术的新发展

元代历史甚短，其年画发展和作品情况尚不够明晰，目前仅有《货郎图》、《开泰图》、《同胞一气图》等节令画流传下来，犹存宋时之形貌。元末农民起义推翻了蒙古政权的腐朽统治，在此基础上建立起明王朝。由于建国初期采取了一些恢复生产、发展农垦的措施，人民以辛勤的劳动创造了大量物质财富，使农业手工业获得迅速发展，生产力上升，商业经济活跃，城市繁荣。北京从元代起就已成为全国政治经济文化中心，明代时更加繁盛。江南太湖周围的市镇商品经济空前发达，徽州商人遍天下，至明代中期以后，在某些工商业发达的地区和部分行业中涌现出资本主义萌芽，虽然在清兵入关的战争中一度遭到破坏，但到清朝康熙年间完成全国统一和政权巩固后，经过数十年的休养生息，到清乾隆嘉庆年间又有所恢复和发展。市民阶层的壮大，促使思想文化领域活跃，明清两代小说戏曲等市民文化空前繁荣，这种形势在美术领域中也有鲜明的体现。

明代是古典版画艺术的盛期，书籍刻印发展到相当高的水平。版画应用范围之广和技巧之熟练大大超过前代，插图成为普及小说戏曲和通俗读物的有力形式。建阳、歙县、南京、北京、杭州、苏州等地成为重要刻书中心。书商们对插图非常重视，不仅数量多，篇幅大，而且刻工精，风格形式多种多样，以此吸引读者。如建阳、南京刻本小说戏曲插图版画之单纯明快，徽州版画之富丽精致，苏州杭州版画之注重环境气氛的刻画……都各具特色。版画的另一成就是套色雕版印刷的巨大进步。套版印刷在前代已见端倪，至明代后期出现了在一块版上敷数色印刷的版画，或人工敷彩的版画。明末印刷的《萝轩变古笺谱》，特别是南京胡正言用多版套色彩印的《十竹斋画谱》、《十竹斋笺谱》，体现了彩色套印技术的巨大飞跃，也给彩印年画提供了技术经验。正是在这一条件下出现了年画的繁荣。

明代虽有大量书籍版画传世，但年画流传至今者不多，仅见明弘治元年所刊《九九消寒图》，隆庆元年所刊《寿星图》、万历二十五年所刊《八仙祝寿图》及明末刻印的《孝行图》等。

《九九消寒图》中央画梅花八十一瓣，周围有一九至九九的画图，描绘了贺年、观灯、耕田、游春等活动及羊驮聚宝盆等吉祥图画。“消寒图”为民间



寿星图・明・蒋三松（传）


岁朝佳期兆图・明・宪宗

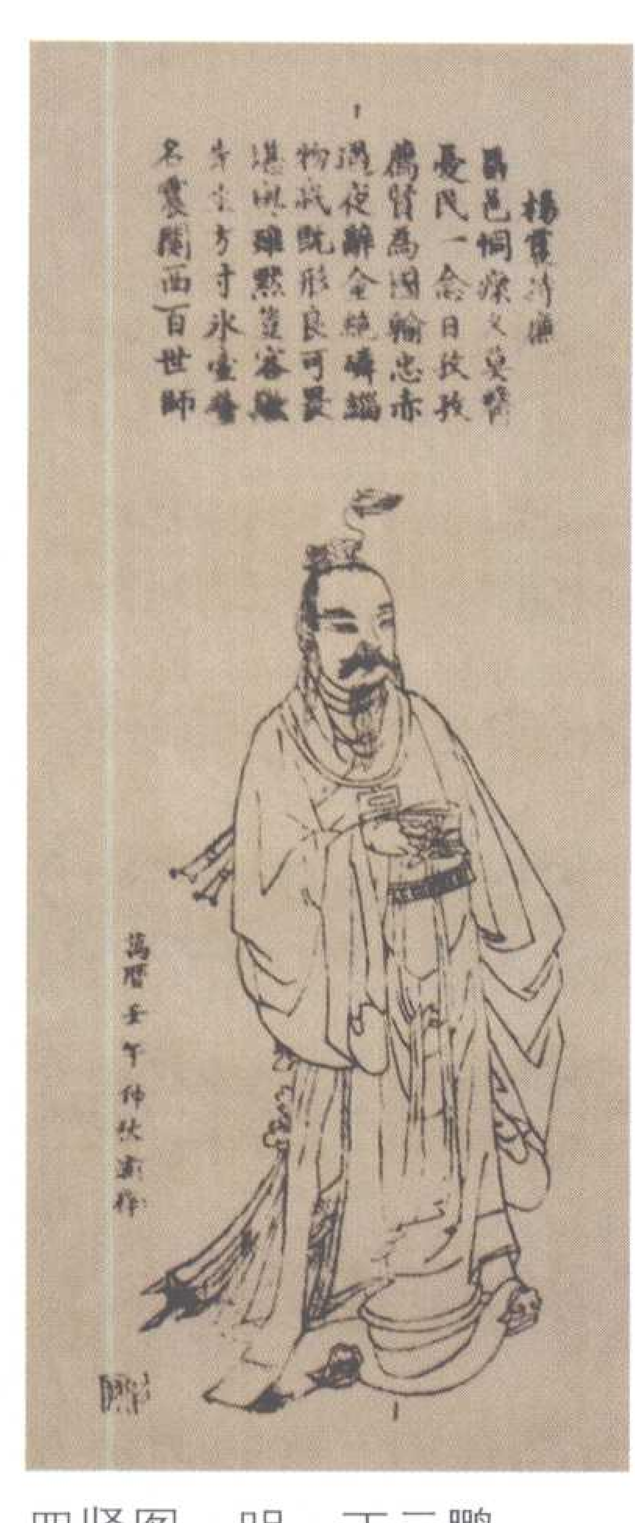
流行之节令画，并传至宫廷，刘若愚《明宫史》载，冬至节宫内“室 中多挂《绵羊太子》画贴，司礼监刷印《九九消寒诗图》，每九诗两句，自‘一九初寒才是冬’起，至‘日月星辰不住忙’止，皆瞽词俚语之类，非词臣应制所作，又非御制，不知缘何相传，年久遵而不改。近年多易以新式诗句之二、三种，传尚未广”。“瞽词俚句”很明显是民间美术和民歌相结合的艺术，和宫廷美术是大相径庭的。

《寿星图》传世有数幅，系根据同一粉本绘制，托名浙派画家蒋三松笔，形象古朴，设色浓丽。《八仙祝寿图》周围点缀寿字图案，具有很强的装饰性。《孝行图》则采取八扇屏形式，每条画三位孝子绣像，各题四言韵文，这些年画的绘稿雕版都力求保持绘画风格。

近年来安徽还发现了一些明代木版年画，安徽博物馆藏明代丁云鹏所绘《四贤图》四条屏，系木版单色印刷，内容为孔明竭忠、李密尽孝、陶潜尚节、杨震持廉，每幅上端各题七绝一首。人物描法作钉头鼠尾描，经过刻工的雕版印制，具有生动、鲜明、洗练的效果。丁云鹏系明代后期安徽休宁地区著名画家，字南羽，号圣华居士，精于人物、佛像，擅长白描，曾为书籍版画绘制过不少画稿，其中为程大约创作的《程氏墨苑》最为著名。值得注意的是墨苑中还临摹了西洋宗教版画四幅，又有民间风格浓厚的婴戏图等作品，加以名刻工黄挺的熟练刻版，成为明代版画发展中的重要作品。据传十几年前在屯溪某老宅中尚发



货郎图・明・计盛






四贤图・明・丁云鹏

现有丁云鹏版刻观音占鳌头的年画一幅。丁云鹏还画过宗教壁画，歙县小溪曾保留有其画的观音壁画，还有罗汉渡海壁画，现已佚。由此可见，丁氏的创作与民间版画、年画有相当联系，关于这方面的资料仍待进一步挖掘和研究。

文献中还记载了一些画家画过吉祥题材的作品。如浙派名家戴进在不得志时曾画过门神；《严氏书画记》著录的画目中有吴伟画的《太乙赐福》、《南极吉祥》、《群仙拱寿》、《方朔、钟离、铁拐并寿鹿》，杜堇画有《东王迓寿》、《五老攀桂》、《七子团圆》，不具名的“本朝名笔”中更有《三阳开泰》、《禄转三台》、《五福如意》、《百福骈臻》、《五凤朝阳》、《独鲤朝天》、《叠叠封官》、《九世同居》、《天女散花》、《唐王夜游》、《着色美人》、《一秤金》、《百子图》、《判子图》、《鲍老图》、《货郎图》等近一百多轴。从题目上看明显有别于文人士大夫的书画，而是用于庆贺节日或喜寿乔迁的装饰用画。内容上包括人物、山水和花卉，有些题材是宋代已有的，也有些是新出现者。明代手绘的年节装饰画也有一些流传下来，这些画轴制作精工，成本甚高，非一般平民百姓所能享用，即便是木刻彩绘年画也仍然是城市居民新年张贴之物，还不能普及到农村之中。

关于明代新年挂画的民间习俗，尚缺文献记载，但宫廷摆设却有点滴史料。明刘若愚《明宫史》载：“（腊月）三十日，岁暮。……门旁植桃符板、将军炭，贴门神。室内悬挂福神、鬼判、钟馗等画。……”其中“将军炭”为内宫红箩厂所“塑造将军或鬼判、仙童、钟馗，各成对偶，高二尺许，用金彩妆如门神”，于每年腊月二十四日置于宫殿各门两旁，至次年二月二日收回。明末天启时，甚至制有高三米穿以真正绸缎者，成为立体之门神。然而耗费过巨，猛恶恐怖，清初时即废止。又“御用监武英殿画士所画锦盆堆，则名花杂果；或货郎担，则百物杂陈；或将三月韶光、富春山子陵居等词曲，选整套者分编题目，画成围屏，按节令安设”。由此可知宫廷画家亦须绘制年画以供年节时陈设的需要，现今传世之计盛《货郎图》正是宫廷年画之遗物。士大夫文人按节令挂画也有时尚，专讲苏州地区文人生活起居摆设的《长物志》中谓“岁朝宜宋画福神及古名贤像，元宵前后宜看灯傀儡，……十二月宜钟馗迓福，驱魅嫁妹……”。尽管其中讲“若大幅神图，及杏花燕子纸帐、梅过墙、松柏、鹤鹿、寿星之类，一落俗套，断不宜悬”，但是节日追求吉祥欢乐的气氛却仍是共同的。

这些零星的历史材料还不能勾画出明代年画的概貌，但从年画需求的扩大，印刷技术条件的进步，及少量遗留作品中所显示的技巧水平等方面，已透露出年画进入繁荣期的前兆。

二、木版年画印制中心的出现

根据零散的调查材料推断，约从明代中后期起，陆续在全国各地出现年画印制中心，清代前期随着社会的安定和经济的恢复与发展，而逐渐扩大与增多，呈现出极为繁荣发达的局面。这些年画产地的经营者，有的是一家一户的农民副业，自产自销，但也有据有相当雄厚资本和手工业工人的画店作坊，其中最著名的产地为天津杨柳青、苏州桃花坞，形成南北两大中心。

（一）苏州木版年画

苏州为东南名郡，它东邻淞沪，西通南京，南望杭州，北接长江，大运河流经其境，太湖水浸润其乡，是长江下游三角洲上的一颗明珠。春秋时期吴国曾定都于此，唐宋以后商业越益繁盛，至明代已成为工商业繁盛的人文荟萃之区。“上有天堂，下有苏杭”的谚语道出了苏州的美好。这里山明水秀，园林毗连，人口稠密，河道纵横，画桥相连，有东方威尼斯之称。唐代诗人李绅曾赋诗颂其美：“烟水吴郡郭，阊门驾碧流，绿杨浅深巷，青翰往来舟。朱户千家室，丹楹百处楼，水光摇极浦，草色辨长洲。”苏州的艺术创作非常活跃，是吴派绘画的中心和发祥地；工艺美术和民间美术也分外丰富，琳琅满目，巧夺天工，誉满天下。苏州不仅聚集了享誉天下的名画家，也有数量众多的民间职业画家和能工巧匠。

苏州在明代已是版刻中心，一些书籍插画绘工之精、雕版之妙在古典版画中具有突出的地位。在此基础上也产生了精美的桃花坞年画。桃花坞年画究竟产生于何时尚待考证，但至少在明代，苏州已有完整的具有独特风格的年画。有一种流行的说法谓它最早的年画是翻刻唐寅的《风流绝畅图》，我认为这个说法是值得商榷的。因为《风流绝畅图》是一套描绘男女性爱的明代套色版画，雕版虽精，但露骨的色情描绘却是不能作为年画贴用的，所谓唐寅所绘也仅是作俑者伪托而已。诚然，早期桃花坞年画中也有托名唐寅的作品，那只是为了增加其知名度的一种手法，正如有的版刻托名为吴道子一样。

苏州年画早期面貌

早期苏州年画的面貌如何？是一个值得探讨的问题。

英国伦敦大英博物馆收藏有数十幅清代早期套色版画，绘刻颇精，题材有花鸟、博古、仕女、山水，也有历史及戏曲故事画，值得注意的是其中还有一幅钟馗和一对门神，具有鲜明的年节吉祥色彩，这应是现今保存下来的最早的苏州年画。

如前所述，中国古典版画中运用套色印刷，最早见于修整西安碑林石台孝经时发现的宋金时期刻印的《东方朔盗桃图》，明代后期版刻书籍如《花史》、《程氏墨苑》等皆有彩色套印，但可能是在一块版上涂以不同色彩印成。一直到天启崇祯之际刻成《萝轩变古笺谱》和《十竹斋画谱》等，雕版套色技术才成熟起来，以这种方法印制的画谱、笺谱最早出现于经济文化发展的江南一带，系文人雅士所需要，当时流行于中上层社会之中，但套色技术为民间年画印制提供了可贵的经验。

大英博物馆中所收藏的这批版画包括几大品类。

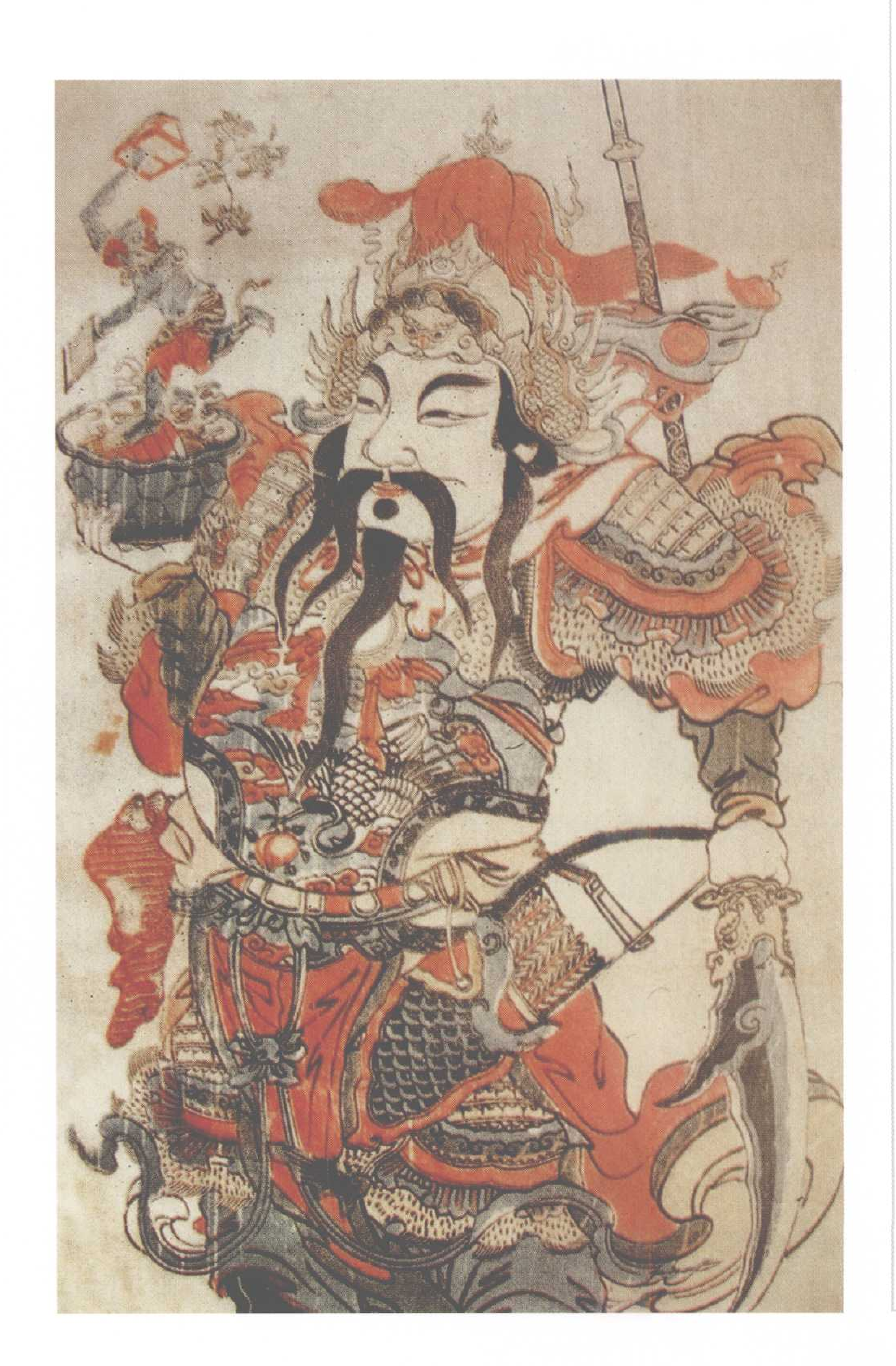
花鸟类：包括花鸟、草虫、果盘、花篮等，多为

横幅及方形画幅。有春夏秋冬四季花鸟，或花卉草虫，或四时果品，仅表现梅竹的就有多幅，幅上有五言或七言题诗及名款，这些画套色典雅谐调，艳而不俗，浓淡适宜，花鸟形象生动活泼。其中有一小幅绘梅竹及小鸟，梅树在老干上绽开出绿萼的花朵，小鸟一栖一飞，题以“鸣禽相对耐春寒”，一侧有“姑苏程德之发行”字样，是刻印版画的作坊字号。另一幅描绘梅花枝头有一对小鸟，衬以绿竹山茶，并有一弯新月，题以“琼姿月下艳，幽香风送来，百卉虽娇艳，惟君逸致多，亮先氏。”留下了作者的名款。这类花卉画在以后的杨柳青和潍县杨家埠的年画中均有余绪（如《三秋图》、《黄花晚节香》等），但绘刻无此细致，设色也比较火气。还有一幅《果盘》，盘中摆放着葡萄和切开的西瓜，果盘的花纹装饰相当精美细腻，瓜果用没骨法，只用大片色彩印出而不勾轮廓。西瓜和葡萄在民间美术中是多子的象征，因而具有明显的吉祥寓意。另有一幅花篮，篮中盛满盛开的菊花、芙蓉和蜀葵，芙蓉和蜀葵的花朵亦以没骨法表现。值得注意的是，它在花卉套色以后还运用了拱花技术使之突出于纸面，和《萝轩变古笺谱》及《十竹斋笺谱》有一脉相承之处，不同的是笺谱系供题诗写信之用，故图画占比重甚小，只在表现云水和器物的花纹部分才运用细密的拱花；而此幅则在大面识的花朵上呈现出高低不同的立体效果，是一种新的尝试，可惜这种做法在以后的年画印本中绝迹了。

仕女类：有古装仕女浇花、逗鹦鹉及观画等图，也有表现清朝装束的仕女梳妆的图画。形象皆曲眉丰颊，有的伴有婴孩，色彩淡雅清丽，布景亦颇有思致。其中有一幅描绘身着粉红上衣的仕女手执喷壶浇盆中兰花，后有一穿绿袄红裤的男孩，布景为玫瑰花架和盛开的石榴花树，手法洗练而优美动人。另一幅古装仕女图

门神·清·苏州








榴花小鸟·清·苏州


桃花记崔护偷鞋·清·苏州

绘一仕妇女手执兰花面对架上的鹦鹉闲坐，桌上摆设着花瓶盆景，旁有一小儿挥扇扑蝴蝶。此幅画以深浅不同层次的水墨套印，殊为别致，类似这样风格的苏州套色版画在日本亦有收藏。

小说戏曲类：在全部藏品中占有相当大的比重。所画戏曲多为昆曲，亦有少数为花部杂剧，大多以人物为主，很少布景。如《玉簪记》中只画潘必正、陈妙常及书僮三人，虽无任何环境衬托，纯粹只是舞台场面的描摹，但潘、陈一对恋人难舍难离之情和小书僮挑担蹭行之状生动地浮现于画面上。《昭君出塞》表现王昭君等人挥鞭纵马驰骋的情景，画面虽无布景却十分热闹。《盘丝洞》画蜘蛛精与孙行者相斗，猪八戒被蛛丝缠住，狼狈地抱头倒在地上，颇为风趣。描绘小说及传说故事的画幅多人物与布景并重，如《杨贵妃游花园》、《桃花记崔护偷鞋》、《五庄观复活人参果》等。《桃花记崔护偷鞋》系取材于著名的人面桃花故事，此画幅上描绘杜宜春手提罗裙意在遮挡藏在她身后的崔护，一女人（似为杜母）执灯烛正走进屋来，床上的被枕、桌上的剪刀和盛针黹的簸箩及瓶中插有桃花的细节也毫不马虎地画出，刻画了一个闺中少女的住房环境，三人不同的动作神态构成引人入胜的戏剧性情节。但一般说书和戏曲中并无偷鞋的情节，因此这幅画对研究人面桃花故事的流传和变异也有着一定价值。画文人轶事和古人典故的《李白斗酒图》、《曹子建七步成诗图》、《潘安掷果图》、《李密放牛读书图》等画也颇为精彩，《曹子建七步成诗图》中以相当繁缛的笔墨画出殿堂上装饰龙水的屏风，屏风后的玲珑太湖石、栏杆花树、地上的方砖也刻绘得一丝不苟，颇具徽派版画的风韵。年幼的曹植立于阶下，曹丕的夫人隐于屏风之后，情节处理显得特别有趣。这些戏曲画大都以黄、赭、墨绿、黑为主色，有的间以少量的粉红等色，古朴雅致，和后来戏曲年画中追求鲜艳亮丽的色调和火炽热闹的情趣有别，有些故事亦不再在后来年画中出现。

山水人物类：有《渔乐图》、《归渡图》、《浴马图》等，皆山水人物并重，突出画中诗的情调和意境，有的带有明代《唐诗画谱》或名人画稿的痕迹，刻工刀法亦工巧细腻，富有变化。

门神、钟馗：门神只有一对，且只剩半身，当是经过裁割而不完整，图中人为将军装束，着甲胄，一执大刀，一执钺斧，相对而立，作七分面，与后来桃花坞所流行的正面斧钺门神不同。此种门神较为古朴，仅在我所收藏的河南芦氏县清代印版门神中有相仿之形象及式样。钟馗戴判官帽，虬须，着蓝衫，围玉带，手执剑，目视一执如意在前引路之小鬼，在辟邪中带有迓福的内容。还有一幅绘蓬头披发仙人，手捧仙桃，肩挑盛有灵芝仙草的花篮，袒胸露腹，笑容可掬，类似民间之和合或刘海形象，此幅全用墨色套印，且用排线表现光暗，似吸收了西洋铜版画的技巧。在版画中运用排线最

先见于明代万历年间刻印之《程氏墨苑》中的圣母像和圣经故事图，后来在清代前期的苏州年画中一度流行，而以此图的年代为最早。门神、钟馗及采芝仙等神像是专为年节贴用的，对认识这批套色版画的性质有着重要价值。

如上所述，可知这批套色版画皆构图饱满，寓意吉祥，带有鲜明的喜庆色彩，风格及技巧上明显地继承了明代书籍版画及笺谱、画谱的成就又具有年画的特色。它们设色雅致，绘刻精美，其售价亦必然昂贵，当系供富裕阶层于新年装饰屏壁之用，与后来普及性极强之民间年画尚有一定距离，但它却有着承上启下的重要地位。根据大英博物馆档案记录，此批版画系英国人卡姆培夫尔于1693年（清康熙三十二年）从日本江户搜集带回英国，其刻印时间最晚在清代康熙中期，是流传有绪的清代早期苏州年画的遗存。

清代中期苏州年画作品

大约在清雍正乾隆之际，苏州年画得到进一步发展，当时的画铺多集中在虎丘一带，山塘街两岸店铺栉比，其中画铺甚多，店中悬挂三星、天官、人物故事等

昭君出塞·清·苏州



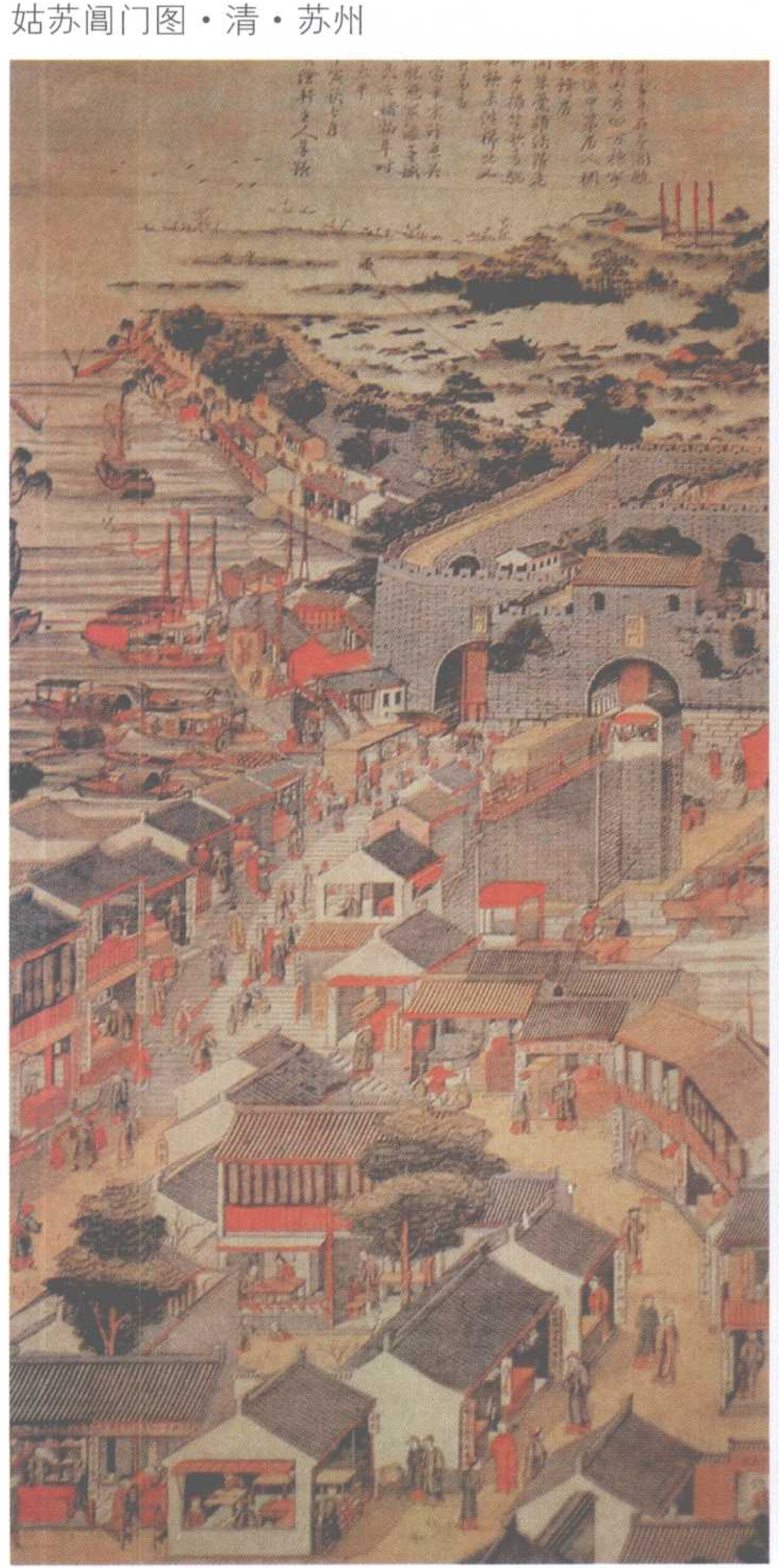
图画以招徕顾客。也有部分画店开设于城内桃花坞。当时年画有手绘及木版套印两种，山塘一带画铺主要是手绘的；而桃花坞所产则以刻版套印为精，世称“姑苏版”。清代道光年间顾铁卿著《桐桥倚棹录》记云：“山塘画铺异于城内之桃花坞、北寺前等处，大幅小帧俱以笔描，非若桃花坞与寺前专用版印也。惟工笔粗笔各有师承，山塘画铺以沙氏尤工耳。”可见当时的手绘及版刻年画各有特色。

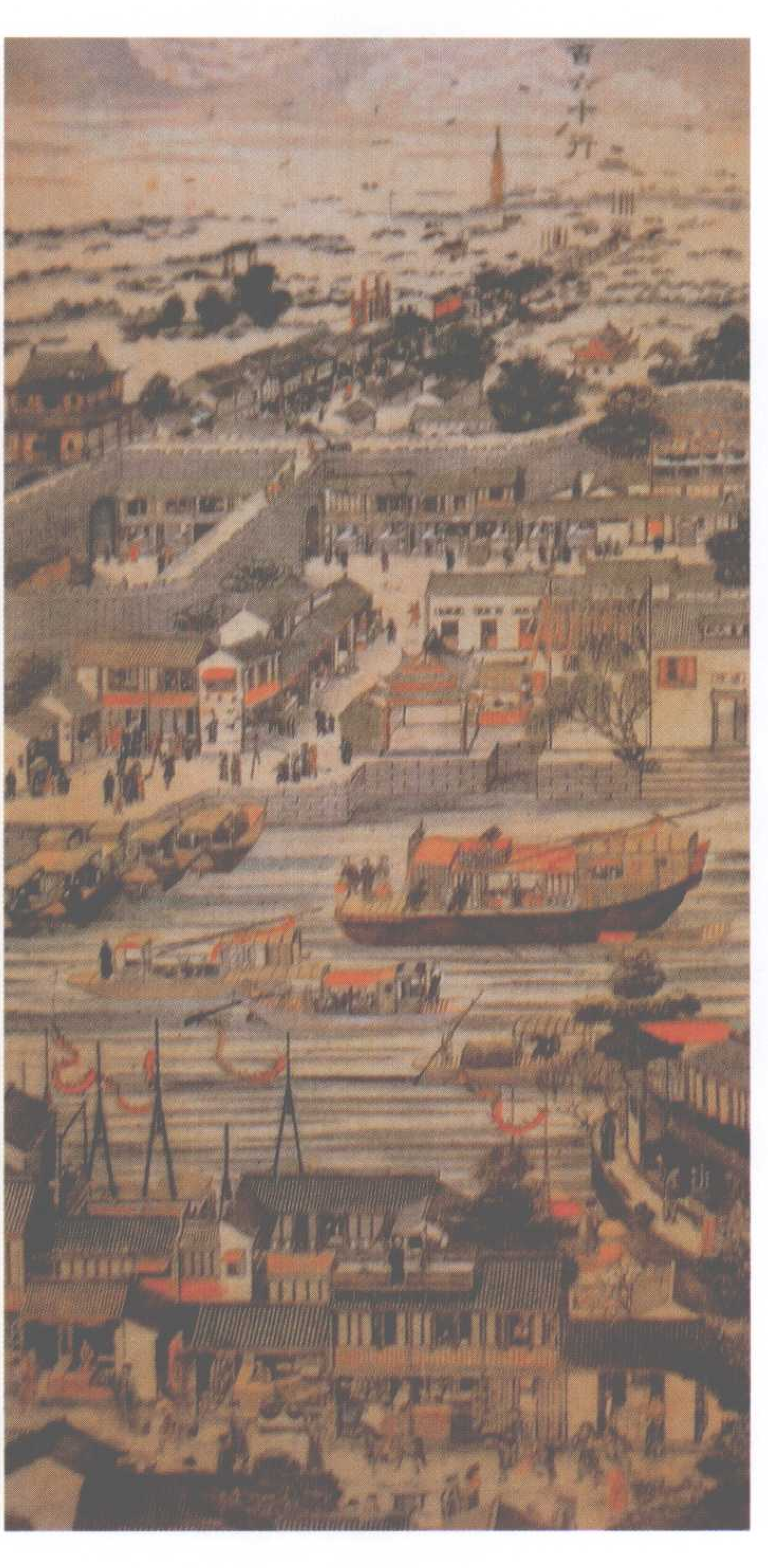
此时的手绘年画保存至今者甚为稀少，不少版刻年画作品当时被日本商人购得带回本国，且对其浮世绘产生一定影响，这些作品被保存至今。从这些作品可见，此时年画开张逐渐变大，多整张立轴，除表现历史故事外，还有不少描绘江南景物，特别是表现苏州地区的富庶和繁荣。代表作品有《苏州万年桥图》及《姑苏阊门图》（即《三百六十行》）等。

《姑苏阊门图》是由两张立幅合成的巨幅年画。一张上有题诗，另一张印有“三百六十行”字样，表现了苏州阊 门内外全景。阊门是春秋时吴王阖闾建苏州时定名的八门之一，城外有运河通过，是水陆货运的集散地，出阊门沿山塘街可达著名名胜虎丘。这里人烟稠密，商肆鳞次栉比，是展示苏州繁华的窗口。正如《岭南会馆广业堂碑记》中所记：的“苏州江左名区也，声名文物为国朝所推。而阊门外商贾鳞集，货贝辐辏，襟带于山塘间，久成都会。”年画的作者选择这一题材表现物阜民丰的繁荣景象，确实有着典型意义。

表现城乡生活的风俗画在我国古代绘画中占有重要地位，宋代张择端《清明上河图》为古代风俗画的杰作，但明清以来文人画潮流风行画坛，多表现超然物外的山水画以自命清高，对反映现实生活的风俗画视为“俗”而不屑一顾。但这一优秀传统却在民间年画中得到继承，《姑苏阊门图》在这方面获得巨大的成功。作品以阊门内外街市及运河两岸风光为重点，古老的阊门被置于画面中心，楼台商肆分布其间，其中有绸缎店、染坊、杂货铺、酱园、药铺、茶食店、颜料店、当铺、钱庄及茶馆酒肆，其门面悬挂牌匾市招并各自标明字号及经营项目，如“花素烟袋”、“真青大缸”、“三鲜鸡汁大面”、“川广生熟药材”、“兑换银钱”、“顾二坊”、“宝源号”等。画中还画了各种人物活动，阊门附近的江湖艺人的卖艺表演场面尤其增添了画面的趣味。另外，画面上来往的运河船只，有游艇、货船、客船，还有鸣锣开道的官船，舳舻相接，帆樯林立，十分热闹。穿过阊门向前延伸是笔直而繁华的阊门大街，有名的桃花坞就在其附近，城内楼阁隐约，绿树成阴，高耸而起的是报恩寺塔（俗称北寺塔）。此

姑苏阊门图・清・苏州

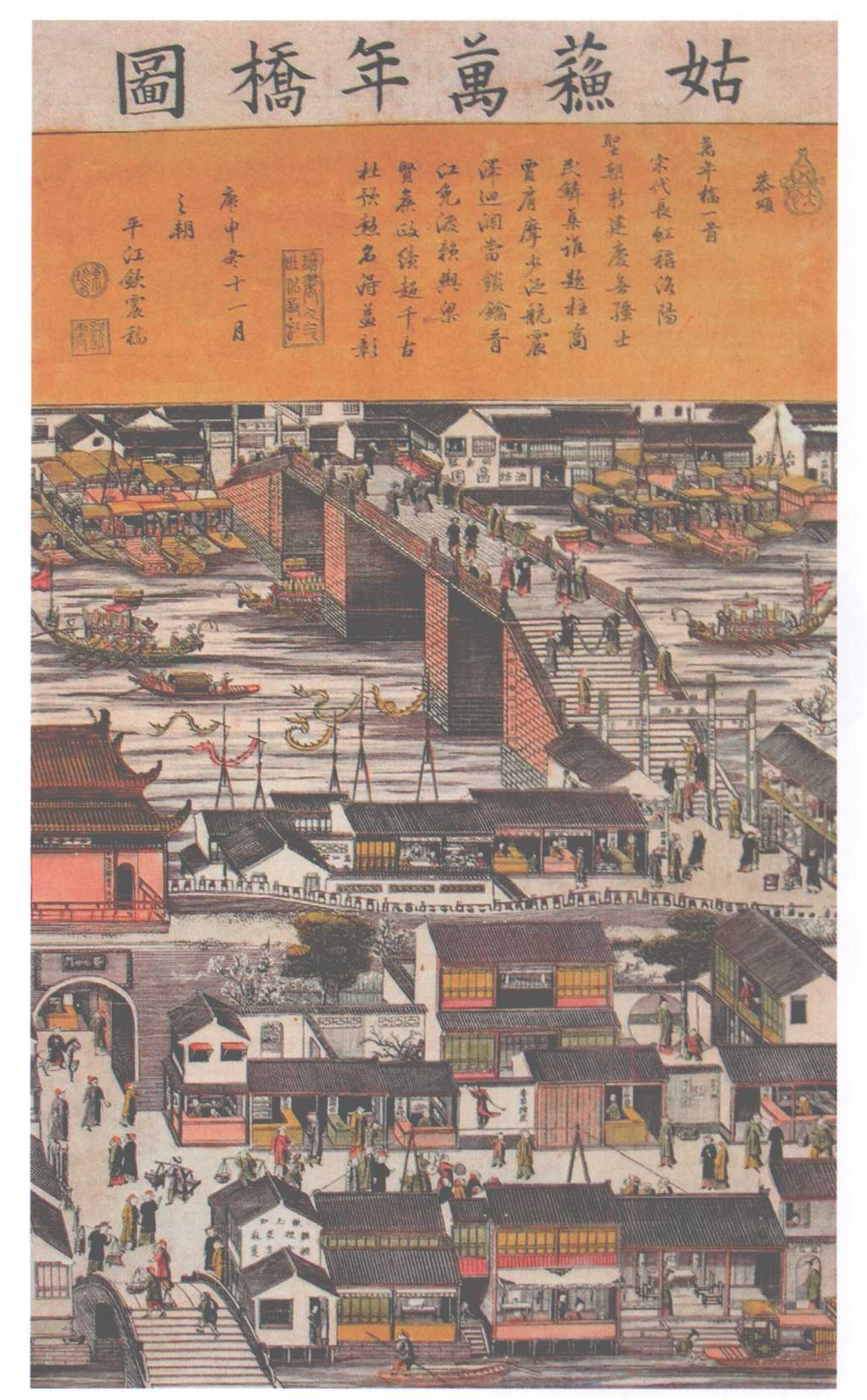




画近处着重对商业店铺的具体描绘，中景画运河的优美繁闹，远景渲染城内环境，以全景式构图画出了苏州繁华而秀美的景色，有虚有实，有景有情，颇为引人入胜。画上还题诗一首：“万商云集在金阊，航海梯山来四方。栋宇翚飞连甲第，居人稠密类蜂房。绣阁米甍杂绮罗，花棚柳市拥笙歌，高骢画舫频来往，栉比如鳞贸易多。不异当年宋汴京，吴中名胜冠寰瀛，金城永固民安堵，物阜时康颂太平。”鲜明地点出了主题。

作品的另一特点是吸收了欧洲的铜版画以排线表现明暗的技巧和透视画法，将这一复杂的景区表现得广阔而深远，使人观之如身临其境，这在以前的年画中是很罕见的。西洋绘画最早在明代万历年间随天主教传入中国，但当时影响不大，仅在徽派版画《程氏墨苑》中以木刻仿制了圣母像等西洋铜版画。清初社会经历了长期稳定，苏州成为对外商品交易的重要城市，海外诸洋，群航毕至，外来文化势必产生影响，苏州年画首先借鉴外来技巧，但又不失民族风格特色，这种以标榜“仿泰西笔法”的风格在清前期或苏州年画中颇为流行。但在清代中叶以后这种技法却几乎绝迹，究其原因可能是由于刻印费工费时，成本高昂而不易普及，画面上排线太多虽然有助于表现空间明暗，却大大影响了画面明快效果，与年画形式不够协调。后期苏州部分年画中保留了一些排线作为装饰手段，将西洋技法做了有机的转化融合，这也正是年画发展中富有生命活力的因素之一。

类似题材的苏州年画还有《姑苏万年桥图》，就我目力所及，从庚申（乾隆五年）到甲子（乾隆九年）就有四幅此类题材的年画相继问世。万年桥在苏州胥门外，系在乾隆五年新建，桥梁高耸宽敞，便利来往船只，桥两侧建有牌坊，上有对联：“水面忽添新锁钥，波心如照旧津梁。”又有“庚申年吉日”、“苏州府建立”字样，一时成为苏州的新景观。民间画师在当年就非常敏锐而迅速地反映在年画中，在五年之中至少有四幅画万年桥的年画问世，可见其受欢迎的程度。在各图中，画幅皆用鸟瞰式构图，以胥门城内房屋店铺为近景，胥门城楼宏伟壮丽，上有“姑胥拥翠”匾额，街道上安排官员出巡，花会串街表



姑苏万年桥图・清・苏州

演，还有拿枪执棒的武术队、风趣的渔翁渔婆、成队的跑竹马等热闹情节。万年桥突出地显示于画面的重要部位，桥上人来人往，有的画了舁抬的神像，前面有差役开道，还有一行扮成妇女的舞队，有锣鼓彩旗引路，城内外街上有人鸣放鞭炮，并有民间艺人踩绳的杂技表演，非常活泼有趣。河面上航运各种船只，两岸密集着店铺和货栈，人物虽小，但情节却非常丰富。最早刻印于当年的画幅上端还印出诗堂，上有题诗：“恭颂万年桥一首。宋代长虹称洛阳，圣朝新建庆无疆。士民鳞集谁题柱，商贾肩摩少泛航。震泽回澜当锁钥，胥江免渡赖舆梁，贤侯政绩超千古，杜预勋名得益彰。庚申冬十一月之朝，平江钦震稿。”虽然都是画万年桥，但每张画都在表现生活上独出心裁，各显奇能，而并无雷同之感。这些画都长达一米


寿字图·清·苏州桃花坞

左右，画幅巨大，雕绘精细，可见桃花坞年画已获得重大发展。

这一时期表现苏州山水的年画相当盛行，流传下来的还有《山塘普济桥中秋夜月图》、《虎丘胜景图》、《姑苏灵岩胜景全图》、《狮子林图》等。描绘江南风物的年画也不少，仅《西湖十景图》就有多幅，还有描绘南京胜迹的《金陵胜景图》等。

独立表现社会生活的画幅也相继在苏州年画中出现，《渔樵耕读图》虽然是传统题材，甚至人物也是以古装出现，但画中的风景和人物生活情致却是典型的苏州面貌。那曲折迂回的河道，拢岸而泊的渔船，屋中纺绩劳作的妇女，远方成片的稻田，场院上的农民，骑在牛背的牧童，都活脱脱地表现出江南鱼米乡安居乐业丰衣足食的景象。

表现文学、戏曲及历史故事的年画也有相当数量，如《陶朱致富图》、《文姬归汉图》等，其中以《西厢记》年画最多，皆将很多故事情节分别安排在一张画的不同环境景物中。从情节推测有的可能是两张合成一套。情节旁有的缀以剧词，如："半万贼兵，卷浮云，片时扫尽，张君瑞合当钦敬"，"骗退贼兵策，传书仗慧明"；有的则题写诗句，如"西洛才子张珙，春兰应试登程，观山玩水赴神京，骏马雕鞍厮称"，"佛殿奇逢，莺莺张珙春心动，两意和同，合受相思梦"。文辞命句皆通俗如俚语歌曲，完全是出于民间艺人之手。俗曲小调也在年画中出现，如《茉莉花歌新编时调十二首》，在画中分别画有《玉簪记》、《天河配》、《白兔记》、《李白醉草蛮书》等人物故事，上面题词是："茉莉花开明月照，照见三娘，照见三娘，夜间推磨到天光，泪汪汪，想到刘郎，不见回乡呀"；"茉莉开花忽人见，冷帘云房呀冷帘云房。必正偷香陈妙常，恨潘郎，为偷诗，漏口春光呀漏口春光"；"茉莉花开明月下，照见花心呀 照见花心。花有心来郎薄情，为口龙，细诉忠（衷）情呀细诉忠（衷）情"。另有《十二月采茶图》，在十二月中分别安排赵五娘、梁山伯与祝英台、赵氏孤儿、吕蒙正赶斋等故事，亦附以唱词。

反映发财致富的《聚宝盆》、《陶朱致富图》及描绘美女娃娃的年画则成为后期桃花坞年画的主要内容。

清代桃花坞盛时有画铺五十余家，可考者有：张星聚、张文聚、魏鸿泰、吕云林、陈福顺、墨香斋、春源、季祥吉、柳双合、谢义合、姚正合等。

清代后期的桃花坞年画及对周边地区的影响

清代咸丰年间，太平军与清兵在苏州发生激战，山塘画铺在战火中损失严重，从此一蹶不振，桃花坞一带画铺得以保存并继续维持。木版水印年画延续下来成为桃花坞年画的唯一形式。为了适应农村及一般档次需要，逐渐以小开张的画幅为主，门神、戏曲年画成为主要产品，皆具地方特色，如专供养蚕户贴用之《蚕猫避鼠》；戏曲则偏重表现江南戏曲及弹词中群众喜爱的剧目，如《王老虎抢亲》、《绿牡丹》等；武打戏年画数量尤多，且场面悉依剧场舞台画出，有的则在一张纸上印出十几出戏，标出剧名，虽然简单，却反映了人们对戏曲的浓厚兴趣。风景年画有苏州玄妙观、南京报恩寺等，但刻印已无前代细

致，主要画店有王荣兴、陈同盛、陈同兴、吴锦增、昊太元、鸿云阁等，有的一直维持到上世纪前半期。

桃花坞年画对江南各地的年画产生了显著影响，它的行销范围颇广，画样传播到各地，也对江南一些地区的年画以影响。这里需要提及的是邻近地区的扬州、南通、上海、南京以及芜湖的年画。

扬州是长江下游的历史名城，隋炀帝修运河贯通南北，扬州地处中枢，靠近海口，商业十分繁荣，远在唐代就有“扬一益（益州即今成都）二”之说。明清时期又是盐商汇聚之所，还有着繁荣的文化，戏曲演出非常活跃，许多职业画家在扬州卖画。清代雍正乾隆年间曾出现扬州八怪，还有不少擅长人物肖像的画家在此活动，当时画坛即有“金人物玉花卉”之说。为适应社会消费需要，这里的工艺美术也堪称一流，如玉雕、漆器、木雕、刻竹、灯彩、剪纸及小木作等都具有相当水平，雕版刻印书籍的行业也著称于世，其盛况在李斗的《扬州画舫录》及《扬州画苑录》中记载甚详。正是在此一环境下形成了该地区的木版年画。

扬州的木版年画可分为门神、神马、吉祥图和戏文故事等品种，包括了门画、堂幅、屏幕条、灯画等众多形式，多由纸坊经营，以“云蓝阁”最为著名。据说开始时扬州年画系从苏州贩运，后来发展为自刻自印，销行于扬州、淮阴一带，年画中之神马、吉祥图（如《百子图》、《寿字图》等）之类多与苏州年画相似，可见受其影响。民国年间扬州尚存十数家纸坊在岁末时印刷或经营年画，扬州博物馆曾于20世纪50年代征集到一批年画版，共二百多块四五十个品种，一般为七套色（黄、红、青、蓝、紫、绿及墨线版），其中有的年画色版竟有九套之多（红绿两色分为深浅两种），这在套色年画中非常少见。这批藏版成为研究和了解扬州年画的重要依据。

扬州年画中最有情趣的是一套摹写世相的《三十六行》，包括算命、拉洋片、卖鱼、转彩、挑卖水果的小贩等，每画都配有题诗。如算命一幅画一盲人身背三弦手执马杆，其旁一少女携一幼童，画上题诗云：“先生家住在松江，肩背弦子走四方。怕羞使弟叫算命，我姐何日配夫郎。”算命先生神情态度之滑稽，少女之腼腆含羞，童子之天真都各尽其态，加上风趣的题诗，令人忍俊不已。卖水果一幅中老婆婆携孙儿在水果担旁正与小贩讨价还价，两手比画着手势，十分传神。拉洋片中表演者正扯动镜箱



花碧莲捉猴·清·苏州桃花坞



五子夺魁·清·苏州桃花坞



苏州铁路开往吴淞·清·苏州



法人求和·清·吴友如

旁的锣鼓演唱，一幼儿站在凳子上观看，其母在一旁照护，此时却有一衣衫褴褛之乞丐过来讨钱，生动地刻画了当时的世相。据画上款题可知绘于清光绪甲午（1894）和乙未（1895）年间，作者为“嵩山道人”，其真实姓名待考。

南通是长江下游重要工业城市，也是著名的手工业之乡，这里生产的蓝印花布历史悠久，花样繁多；南通的板鹞风筝风格独特，与杨柳青、北京、潍县齐名，享誉国内外；南通的纸扎、民间刺绣、乡土玩具也颇具特色；木版年画属于江南体系，也有丰富的遗存，主要产品是门神和纸马，作坊大都世代相传，较有名气者有横港乡的易双和、易茂俊、姚生麦，四安乡的丁桂生，观河乡的陆友兴，南通市的张俊生等，均能自刻。称规格大小有术语行话，一张整纸的大门神为“对开”，印一幅半为“行半”，印两幅门神为“行量”，套金银者为“描童”，不套金银者称“花童”。南通有的地方过年有贴“招财”的风俗，“招财”系印在约32开大小的红绿纸上的画幅，贴于门楣上，内容有和合二仙、福禄寿（青龙招财）、金玉满堂、五谷丰登、六畜兴旺等，一般为五套色，有的七套色。常用红黄青蓝紫等色，分布均匀，对比强烈，通常由贩卖者送到家中，谓之“送招财”。门神贴于大门上照例为秦琼、尉迟恭或五子将军之类，房门上则是和合、四季平安、五子登科、麒麟送子之类，城镇多在灯笼店、纸马店出售。比较有名的店铺有王正顺、唐广泰、张源兴、樊协成、易双和、要观堂等。

南通神马种类甚多，用于祭祀做斋事用有太乙真人、家堂香火列位高尊、显应天王灵官、天后圣母等；春节用者有耿七公之神、显应城隍之神、禁异六神、岁般仙师等；过生日有寿星本命；结婚有和合如意。一般为单色墨线印刷，用朱笔挥洒点染。南通年画据说最初是贩运于苏州，距今一百多年前有画贩王金华，首先用苏州画样在南通四野鸡桥开设王正顺作坊，自印自销生意颇佳，后来发展到三四家。

清末光绪年间上海老教场有专门代销桃花坞年画的店铺老文仪，由于营业状况甚佳，也逐渐开始自己刻印，并请上海的画师为之绘稿，工人系由苏州聘来，有的在印成后还批回苏州销售。后来店铺渐多，见于现在年画上的字号就有吴文艺斋、孙文雅、筠香斋、源泉兴、赵一大等，曾一度相当兴盛。这些年画大都保留和沿袭了桃花坞年画风格，有的画样即源自桃花坞年画，后期则掺入了石印风格。

苏北地区东台年画是在清代同治光绪时期由桃花坞传去的。东台年画创始人张万和原在苏州桃花坞开年画店，后来将木版及工人带回东台开业印销，东台年画行销到泰州、泰兴及姜堰、兴化、盐城一带。

南京、芜湖一带也刻印木版年画，其风格与桃花坞年画有密切关系，清末民初芜湖年画中的有些版片画稿与上海老教场相似，有的戏曲年画又与山东潍县杨家埠吻合，可见这些交通四通八达之地，在年画艺术上极易与外地产生交流。

吴友如

桃花坞年画的作者多不可考，画师在画上多以别号属名，如桃溪主人、桃坞主人、墨浪子、归来轩主人、宝绘轩主人、墨林居士、杏涛子、嵩山道人等，

题名款者有丁应宗、陈仁柔、周友如、金蟾香、周梦蕉、何俊元等。其中史料较多而艺术上特别值得一提的是画家吴友如。

吴友如（？—约1893），本名嘉猷，字友如，江苏元和（今吴县）人。幼时孤贫，寄食于亲戚家，爱好绘画，住家与画师为邻，吴友如常看其作画，并从裱画店、笺扇店所售名家书画中进行揣摩学习，擅长画人物、肖像，他吸取改琦、任熊等人的画法技巧，并兼取民间绘画之长，声名渐著。光绪十年应《申报》之聘，主绘《点石斋画报》,成为中国早期为报刊作画的画家。《点石斋画报》为旬刊，为中国最早之石印画报，随《申报》发行，内容上反映时局新闻及社会风俗，对列强侵略中国之暴行及清廷之腐败均有所揭露，但也有不少宣传封建道德及荒诞迷信的内容，其中以描绘上海社会的人情世态最为生动。吴友如能在传统绘画的基础上吸收西洋画法表现现代生活，表现了他的艺术革新意识。后来他又独立创办《飞影阁画报》，图绘的一些时装妇女生活及风俗画也颇受社会的欢迎，在市民中颇有影响。

桃花坞年画中有一些表现时事新闻的作品中有吴友如的款识，因而曾有传闻认为吴友如早年原为苏州山塘画铺中的画师，后来才去编绘画报，但据吴友如自撰《飞影阁画报》小启中自称，迁沪以后始习丹青，则原为桃花坞年画画师之说不能成立。桃花坞年画中确有他的作品，如《法人求和》、《刘军门大败法军》等，《大败法军》中表现了清军统帅刘永福在反侵略战争中重创法军取得胜利的振奋人心的事迹。苏州年画中一些仕女画的形象也颇类似吴友如的画风，少数年画又有飞影阁字号，当时上海老教场有数家画店专印桃花坞年画，因此吴友如受聘为桃花坞年画绘稿是可能的。

哺儿图·清·上海



算命·清·扬州





瑞草图·清·天津杨柳青

（二）天津杨柳青年画

杨柳青镇位于天津市西15公里，明代以前称柳口镇，因盛产杨柳而得名。今属天津市西郊西青区。杨柳青镇靠近子牙河及大清河，东南临运河，是号称九河下梢天津附近的重镇，为通往江南的必经之地，后来津浦铁路建成又从这里经过，更具有水陆交通之便。此地商业和手工业都相当发达，而且风景宜人。镇上商肆林立，街上青堂瓦舍，有不少殷实的富户，镇外河道纵横，杨柳成行，风光如画。有许多文人学士对此地都赋诗赞美，清人崔旭有一首《杨柳青谣》生动而形象地描写了这里的景象："满釜渔羹气味腥，小船偶傍柳荫停。侬炊香饭郎沽酒，两岸春风杨柳青。织蒲女嫁弄船男，裙子深红袄浅蓝，小轿一乘船载过，郎在河西妾河南。"杨柳青画师在描绘年画中的风景时，也往往参照镇上景物构绘成图，从现存的《渔家乐》、《春风得意》等作品中依稀可见这个古镇的优美旧貌。

杨柳青还是民间艺术之乡。这里盛产风筝、剪纸及民间玩具，当然最负盛名的还是年画。当最盛时，杨柳青的河沿大街、估衣街等几条主街上开满了画店，招幌辉映，牌匾相招，每逢入秋以后，四方画贩云集，车来人往，更促进了茶馆酒肆行业的兴盛。这里成为北方历史最为悠久产销量最大的年画中心，在中国艺术史上占有重要地位。

杨柳青年画发展概貌

杨柳青年画起于何时目前尚难考证清楚，不过据历史悠久的戴廉增画店戴氏的家谱记载，戴廉增生于雍正十三年（1735），死于乾隆六十年（1795），当时戴家经营画业已是第九世，据此推算其开业年代约为当明朝万历（1573～1620）之际，当时正处于经济兴盛发展之际，也正是书籍版画刻印的黄金时代。又据另一老画店齐健隆的后人口述，从齐家家谱得知，康熙年间齐应秋从山东移居杨柳青，开设裱画作坊，以后规模逐渐扩大，发展为画店，可知康熙之际杨柳青画业已具相当规模。戴家和齐家有些后人由于分家的原因又分设出多家画店，即所谓"莲增"、"美丽"、"莲增丽"，"健隆"、"惠隆"、"健惠隆"。

杨柳青年画最盛时，其刻印地并不仅限于杨柳青镇一地，而是包括了周围三十二个村庄，它们是周家庄、赵家庄、古佛寺、炒米店、宣家庄、薛家庄、董家

庄、张家窝、胡羊庄、木厂、冯高庄、郭家庄、大杜庄、小杜庄、宣家院、毕家村、小甸子村、宫家庄、阎家庄、康庄、房家庄、东西流城村、老君堂、岳家庄、王家村、大沙窝、小沙窝、新口村、郑家庄等。当然杨柳青是最集中和实力最强、水平最高的产地，几家大画店开设于该镇，其产品行销到中国各省及东北、内蒙、新疆等地。仅戴廉增一家画店年产量就达数百万张，杨柳青镇聚集着画师、刻版师数百人，每个画工一年可创作七八十张画稿，其中不乏技艺精湛出众的高手，有不少精品年画流传至今。

杨柳青邻近明清国都北京，天津作为海运重要港湾亦不断繁盛，北京在辽金时就是北方书籍刻印中心，从应县木塔中发现的佛经插图及现存明代弘治年间金台岳家书店印刷的《奇妙西厢记》及永顺堂刻印的戏曲唱本也都有数量甚夥的插图，元明清三代宫廷中聚集着不少画家，多继承宋代精密不苟的画风，杨柳青年画不可避免地会受到他们的影响。

综观年画的发展史，早期多为手绘，自然售价高昂，很难为一般大众所承受；宋代起虽有了印在纸上的画张，但尚无套色而只能用墨线单色印刷，彩色则需用手工完成，其普及率亦未必很高；明代后期刻版套印技术的成熟，使年画生产步入新的阶段。杨柳青年画的制作采用印绘结合半印半画的方式，追求精丽细腻的艺术效果，它既保留了人工手绘的精致，又充分发挥刻版套色印刷的技术优势，在套出主要色彩之后，其衣饰等部位还要用人工填色彩绘，特别是人脸要用人工晕染开相，进一步勾画眉眼，使其毕肖绘画效果。因此，一张年画除画师起稿和刻版师刻版外，套印和人工填色开脸的好坏直接关系到画的最终效果和质量，它是一件集体合作的成品。杨柳青一些大画店的半成品（毛坯）多分到农家各户进行加工，大人小孩一起动手，真是“家家都会点染，户户皆善丹青”，成为享誉全国的年画之乡。其高档产品输入到北京、天津等大都市，装饰千家万户，成为过年不可少的点缀，俗称“卫画”。在京津城市这个大市场中，杨柳青年画注意到市民的文化层次，题材上除突出年画节日喜庆的特色外，还特别着眼于历史故事及文学题材的描绘，如《孔夫子周游列国》、《俞伯牙摔琴谢知音》、《齐桓公举火

李白醉酒·清·天津杨柳青



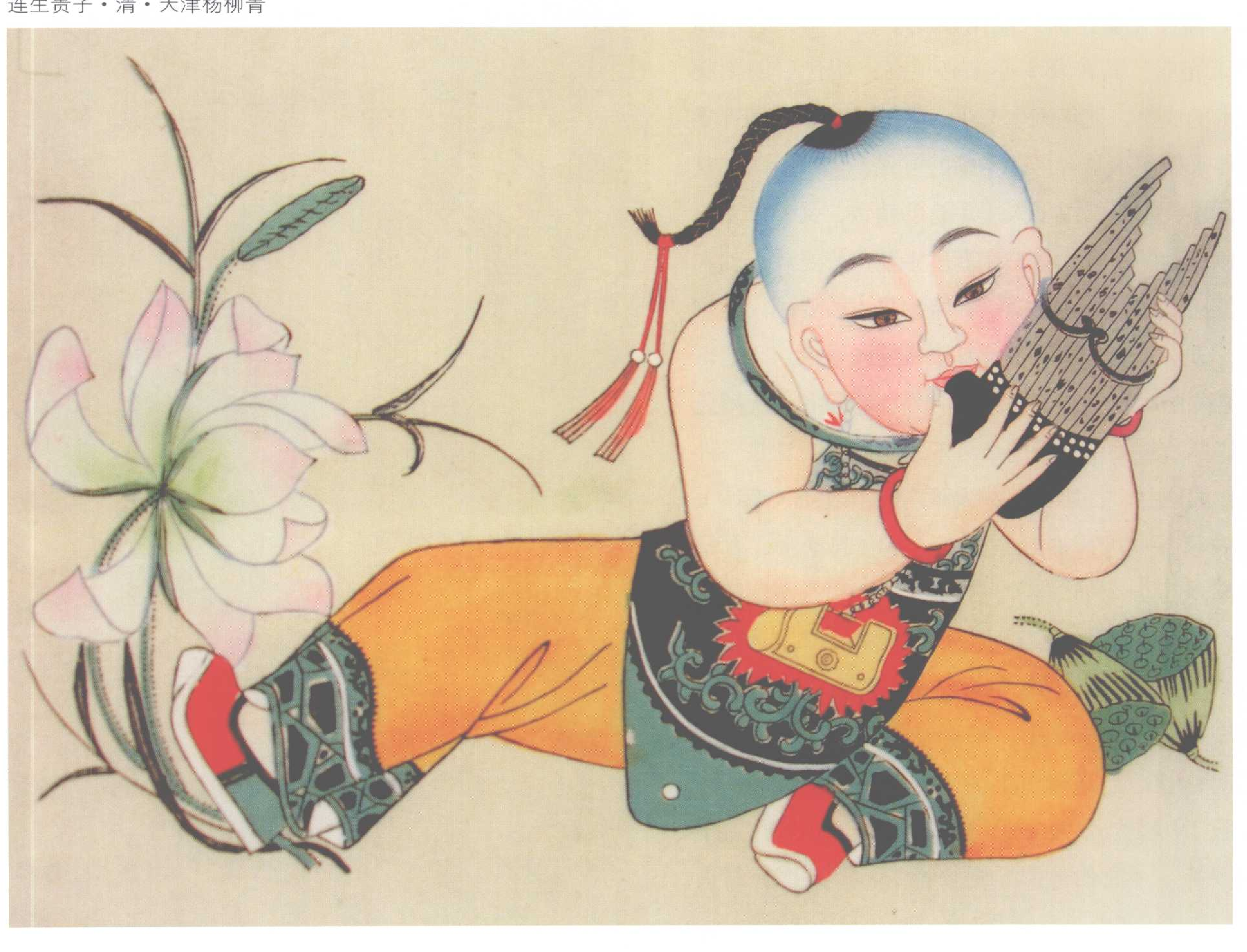
吹拉弹唱·清·天津杨柳青



爵宁戚》、《文姬归汉》、《谢庭咏絮》、《桃源问津》等。取材于小说戏曲的年画也与一般地方年画不同，选材多见于评书演绎，如《周幽王烽火戏诸侯》、《二十八宿闹昆阳》、《曹操大宴铜雀台》、《徐庶走马荐诸葛》、《赵子龙八门金锁阵》等，场面也较其他地区的构图浩繁，人物众多，追求场面宏大热闹。乾嘉以后，《红楼梦》在社会上风靡一时，杨柳青年画中出现了多种红楼梦题材的年画，其中有整张纸的宫尖，也有三裁开张的炕围子画，其中如《潇湘清韵》、《四美钓鱼》等都称得上是年画中的杰出之作。北京是中国首善之区，百戏杂陈，昆曲、弋阳腔、秦腔等一些名角都聚集在北京的舞台，演出拿手的剧目，但自1700年四大徽班进京以后，在吸收各种剧种的精华的基础上形成了京剧，它以丰富的剧目、精湛的表演、齐全的行当、雅俗共赏唱词征服观众，风靡于宫廷内外，先后出现了"同光十三绝"等红遍京城的演员。天津作为商业城市，戏曲演出也相当活跃，大凡到北京演出的艺人总先到天津试演，天津籍的老生孙菊仙、名丑刘赶三等也享有盛誉。因此，杨柳青年画中的戏曲题材在同治光绪以后更占有很大比重，而且表现形式多种多样。

杨柳青年画的发展大抵可分为几个阶段，明代遗物所见甚少，大约有手绘和版印填色等品种，除门神外，其版印犹未离书籍插图之规范。清代康熙雍正之际多整张立轴或横幅的大画，内容多为古代历史名人故事，如《太白醉酒》、《四艺雅聚》等，同时也有反映吉祥昌盛、幸福美好生活的美女娃娃画，造型设色追求精丽雅致，仍为较高档的产品。乾隆朝长期安定，农村经济有了较大的发展，农民生活的改善开辟了年画在农村的广阔市场。年画根据不同档次需要形成粗细两种不同的风格，题材也有明显拓展。高档者仍保持前期风格，以雅致细腻为主，套色彩绘极力追求院画的精丽，题材内容亦有扩展，风俗画及小说戏曲画风行，成为杨柳青年画的主流风格。清代后期出现了为降低成本而制作的"粗加工"的年画，常常染天染水大笔涂抹，头脸加工亦较简单草率，人称之为"卫抹子"。道光、咸丰以后，帝国主义入侵，国力

连生贵子・清・天津杨柳青

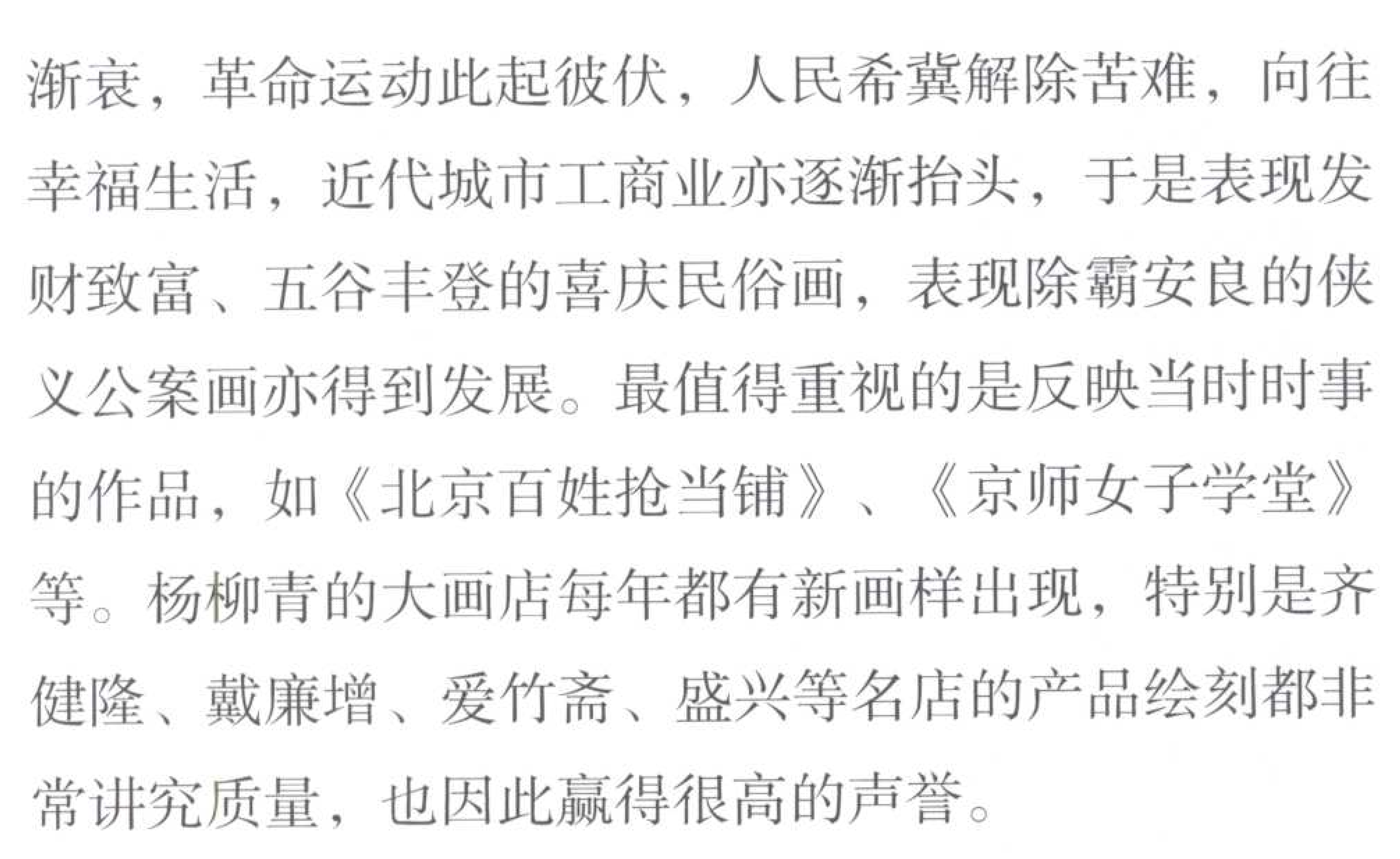




仕女游春・清・天津杨柳青



天仙送子・清・天津杨柳青



渐衰，革命运动此起彼伏，人民希冀解除苦难，向往幸福生活，近代城市工商业亦逐渐抬头，于是表现发财致富、五谷丰登的喜庆民俗画，表现除霸安良的侠义公案画亦得到发展。最值得重视的是反映当时时事的作品，如《北京百姓抢当铺》、《京师女子学堂》等。杨柳青的大画店每年都有新画样出现，特别是齐健隆、戴廉增、爱竹斋、盛兴等名店的产品绘刻都非常讲究质量，也因此赢得很高的声誉。

太平军进入杨柳青后也创作了如《北伐图》、《燕子矶》等年画。辛亥革命前后，有人曾试图对年画进行改良，也画了一些歌颂共和及描绘军阀战争的作品，惜未得到很好发展。加之石印年画的兴起，抢占了木版年画的市场，年画业重心逐步转到天津市，民国初年以后，杨柳青已明显呈现衰微之势了。

杨柳青镇南的三十六个村庄都经营年画，其中以炒米店规模最大，当津浦铁路未铺时此地是南北交通要道，这里的年画业得天独厚突出发展起来，甚至当清末民初杨柳青年画逐渐衰退时，这里的营业仍保持相当活跃的局面，据统计，仅1900年经营年画的作坊即有30多家，至1904年大小年画作坊竟达到60多家，故有“一京二卫三炒米店”之说。炒米店也有著名画师和雕版师，如张聋子和王雕版等，还都应邀到杨柳青做活，可见技艺上是有一定水平的，只是他们的真实姓名和作品都没有流传下来。南乡炒米店的年画因为交通运输便利，制作成本低，加工较少，虽不及杨柳青年画精细，但色彩鲜艳明快，售价低廉，面向农村，别有刚健清新的艺术情趣。[②]

东丰台年画

杨柳青年画行销范围几乎是大半个中国，有些画店还在外地设庄，或派工人在当地制作，因而杨柳青年画也对许多地区的年画发生着不同程度的影响，河北武强、山东潍县也都生产杨柳青风格的年画，其中规模最大的是河北省芦台的东丰台。

在杨柳青北方一百多里的河北芦台，也生产与杨柳青同样风格的年画，其地的丰台镇位于蓟运河之北岸，是宁河、玉田、丰润、宝坻交界处，交通方便，商贾云集，市场繁盛，曾有“京东第一镇”之称，为与北京的丰台相区别，人称“东丰台”。其生产年画的历史大约可上溯至清代中期，此地有十多个有名的画店，其中也有杨柳青和炒米店的画店到此地开业的，因此，其画既承续杨柳青年画的艺术特色，甚至有些画样就是来自杨柳青年画，但同时也受到东北、冀东地区的民俗影响。东丰台年画中有相当细腻宛如杨柳青之细活者，但由于照顾到农村购买力水平，需要在制作中省工省料以降低成本，因而也形成了在设色加工上大笔涂抹开脸草率的风格，画风日趋豪放粗犷。后来在材料上使用化学颜料，色彩浓重强烈，富于写意性，人称“东河货”，


庄家忙·清·天津杨柳青

在艺术上却也别有意趣。民国初年杨柳青年画已出现衰微之势，但东丰台仍有相当市场，年产量达到一千多万张。

东丰台因地之利形成关内通向东北和内蒙的年画集聚地，相当数量的杨柳青年画是通过东丰台运到东北地区的。1915年以后，大量年画货物也是通过东丰台装船经唐山、西河头、胥各庄再上火车运往东北的。

东丰台年画逐渐形成豪放粗犷的特点，但常常因加工的粗糙损伤了墨线的原稿，失去了原画的精彩神韵，则是其缺点。

画师史料拾零

杨柳青的画师大都有着精湛的画艺，有的还有粗浅的文化和历史知识，他们虽创作了不少年画，但其生平史料却很少流传下来。根据我在上世纪50年代去杨柳青的调查，曾搜集到一鳞半爪的材料。在当地享名的有如下画师：

张俊亭，约生于乾隆年间，能画全本《白蛇传》、《吕蒙正赶斋》、全本《全家福》，笔锋很好。

胡先生，佚名，东流城人。画飞禽走兽最为拿手，据说他画的老鹰能使活的狸猫见而生畏。

画张，佚名，因精于画，人以“画张”呼之，自设画馆于杨柳青镇玄帝庙前，除为戴廉增、齐健隆等画店出画稿外，还兼作传神画像。

张祖三，清末杨柳青人。曾入京供奉于清廷，光绪年间尚在，给齐健隆画的稿子最多，文齣、武齣、娃娃都擅长，以武齣画得最好，人物开打架式特别精彩。

王葆真，字品卿，光绪年间杨柳青人。画过杨柳青的文昌阁。



八门金锁阵·清·天津杨柳青

姜先生，佚名。长年给盛兴画店画稿。他画的稿子贴在墙上不论从哪个角度欣赏都非常好看。曾画全本《梁山伯》、《瓦岗寨》等，还曾画过《剃头的做武官》、《裁缝做知县》之类讽刺画。

戴立三，清末民初杨柳青人，曾画过《呼延庆打擂》、《湘子讨封》等。

王绍田，清末杨柳青南乡人。给戴廉增画店出样子最多。以描绘风俗及戏文最为精妙。民国初年倡导年画改良，王绍田曾画了一些具有教育意义的新画样。

徐少轩，给戴廉增出过画稿，曾画《借东风》、《新年吉庆》等。民国六年水患，为了宣传救灾，画了石印年画《四面水灾救济图》。

杨续，雄县人。民国十年在天津画石印年画，也曾给木版年画绘稿。

阎文华，杨柳青人，为著名画师阎玉桐之子，其祖父亦为杨柳青名画工，善画仕女，绰号“阎美人”。20世纪50年代尚在。

赵子扬，南乡赵庄子人。幼年做填色工，后来买了套画谱自学，至25岁时开始给画店出样子。专仿王绍田，画过《士农工商财发万金》等。

钱慧安与杨柳青年画

当杨柳青年画盛时，一些资本殷实的大画店居然以重金礼聘名画家为之创稿，最突出的是请到上海画家钱慧安。

钱慧安（1833—1911），字吉生，号清溪樵子，其画室名双管楼，故又号双管楼主。江苏宝山人（一作浙江湖州人），擅画人物仕女，宗法费丹旭、改



文王爱莲・清・天津杨柳青（齐健隆画店）

琦，神态娴雅，技巧娴熟，用笔遒劲，作历史故事等构图新颖而不落俗套，亦精于传真肖像，间作花卉，甚受欢迎。他的年寿较任伯年长，艺术成就则稍逊一筹，人物面庞多作鸭蛋形而流于类型化，勾描衣纹转折刚劲有力，雅俗共赏，与倪田等卖画于海上，名重一时。宣统元年（1909）与杨葆光、吴俊卿、高邕等创办上海豫园书画善会，并任会长。是上海的知名画家之一，沈心海、谢闲鸥为其嫡传弟子。清代末年，杨柳青的齐健隆、爱竹斋画店为提高知名度，曾邀钱慧安为画店绘稿。

关于钱慧安为杨柳青画店作画，见于沈太牟《春风采风志》中所记“画棚”一则：

“画出杨柳青，属天津，印版设色，俗呼‘卫抹子’。早岁戏剧外，画中多有趣者，如雪园景、渔家乐、桃花源、乡村景、庆乐丰年、他骑骏马我骑驴是也。光绪中，钱慧安至彼，为出新裁，多拟典故及前人诗句，色改淡匀，高古俊逸，惜今皆不存，徒见俗鄙恶劣之一派也。”

现在所见题款为钱慧安的年画，有《春风得意》、《桃源问津》、《洗桐图》、《钟馗嫁妹》、《群仙渡海》、《停车觌渭桥》、《竹林七贤》、《南村访友》、《鹊桥相会》等数十幅。《南村访友》画于清光绪十五年（1889），以竖幅中堂描绘一士大夫装束的老人拄杖到友人家探访，友人老者率孙辈出门迎接，屋中门旁可见其老妻及抱婴携儿的子媳，门前棕榈及古柏显示出主人的雅兴，画上题诗一首：“槿下犬迎吠，遥识南村友。殷勤乳下孙，先我乱趋走。久别勿言去，恰熟新酿酒。解篱撷园葵，携壶向高柳。前宿君家时，共醉值邻叟，兹翁故矍铄，日来安好



鞭打芦花・清・天津杨柳青（戴廉增画店）



庆贺元宵・清・天津杨柳青（高桐轩作）



潇湘清韵・清・天津杨柳青（高桐轩作）



拿白菊花·清·天津杨柳青

否。己丑龙华会日仿新罗山人本，清溪樵子钱慧安并记于双管楼中。”画中白发老者携孙迎客，门前有老妻及儿媳孙辈，形象俊秀，色彩淡雅，构图上打破一般年画中的饱满对称，而参用国画中的章法，在杨柳青年画中别具一格。但题诗过于文雅，恐非一般民众所能理解，


南村访友·清·天津杨柳青（钱慧安作）



司茶花神白乐天·清·天津杨柳青（爱竹斋画店）

此类年画大多为城市市民所购买，充作厅堂装饰。钱慧安为爱竹斋画的《停车觌渭桥》画正中人物的背影，树木枯枝作深秋景色，一片野水，一侧室内有妇人课子，这种清幽的诗意恐也难为一般人所理解。

钱慧安的弟子沈心海，画风与其师相同，也是上海豫园书画善会的成员，且一度任会长，杨柳青年画中也有属名沈心海的作品。

钱慧安的人物形象和技法为一些杨柳青画师所模仿，他的画稿曾被辑为《钱吉生画谱》、《清溪画谱》等，以石印印刷发行，也成为杨柳青画师的学习范本。有的画稿曾被翻刻成年画，现存杨柳青年画《抚琴图》、《教子有方》双幅、《弄璋如意、兰桂联芳》、《登云近月》等明显可见钱慧安的影响。特别是其中以《红楼梦》为题材画成的八幅炕围子，情节突出，人物生动，章法简洁，又配以吉祥花边图案和花卉，确能达到雅俗共赏的效果，在艺术上可称得上是晚期杨柳青年画中的上品。

高桐轩

高桐轩（1835~1906），名荫章，以字行，杨柳青镇人。出生于贩卖绸布的家庭，幼时曾就读于村塾，习童蒙读物及四书五经，青年时曾随其父奔走京沪一带经商，又受到杨柳青民间艺术的熏陶，不断到画店作坊揣摩画师们的作品，临摹画谱，刻苦钻研，遂精于画事，30岁时开设画馆为人传神写像，亦作灯画、扇画及为年画作坊绘稿，声名日著，同治五年（1866），清廷征召杨柳青画师入宫为慈禧太后写像，高桐轩中选，因而有机会纵观宫廷殿堂及宫苑园囿。光绪二十年（1894）高桐轩年逾花甲，回到杨柳

青自营画室，专心从事年画创作。其作品多取材于历史故事、社会风俗及四时景物，人物皆生动传神，意趣盎然，且自画自刻，一丝不苟，务求精美，在杨柳青后期年画发展上颇有振兴之功，成为杨柳青历史上最著名之画师。自题其书斋“雪鸿山馆”，终年七十二岁。现流传其所作年画约三十余幅，表现历史故事者有《文姬归汉》、《三顾茅庐》、《谢庭咏絮》；取材于《红楼梦》等小说作品者《潇湘清韵》、《四美钓鱼》、《联句潇湘馆》；取材于节日风俗的有《新春大吉》、《庆贺新年》、《庆贺元宵》、《端阳丽景》；描绘农村劳作的《同庆丰年》、《渔家乐》；表现四时景物的《春风得意》、《荷亭消夏》、《秋江晚渡》、《瑞雪丰年》；以古人诗意创作的《踏雪寻梅》、《携琴访友》；反映吉祥喜庆的《吉祥如意》、《加官进禄》等。

高桐轩出生于年画之乡，又继承了中国古代人物画的优秀传统，技巧娴熟，精于写照，并且有一定文化修养，爱听书看戏，熟悉历史及戏曲故事和古代掌故，他一直过着半农半艺的生涯，与普通农民和社会群众相处往来，比较了解社会现实生活和人民的思想感情及审美爱好，故处理各种年画题材皆能得心应手，出手不凡。在描绘社会生活风俗事物方面，能捕捉生活中的有趣而动人的情节，画中人物注意其性格身份的表现，顾盼有情，使人百观不厌。画历史故事能深入抓住主题加以深化，而不停留在一般的说明或满足于场面的热闹。以古人诗意作画也能雅俗共赏。他走南闯北，有着丰富的社会阅历，特别是在供奉清宫时有机会看到宫苑的宏伟建筑，这对他处理画中补景深有帮助，他画中的楼台殿阁庭院园林，皆精致优美富于变化，非其他画师所能企及。故其画颇能脍炙人口，为人所道，代表着清末杨柳青年画的最高水平。

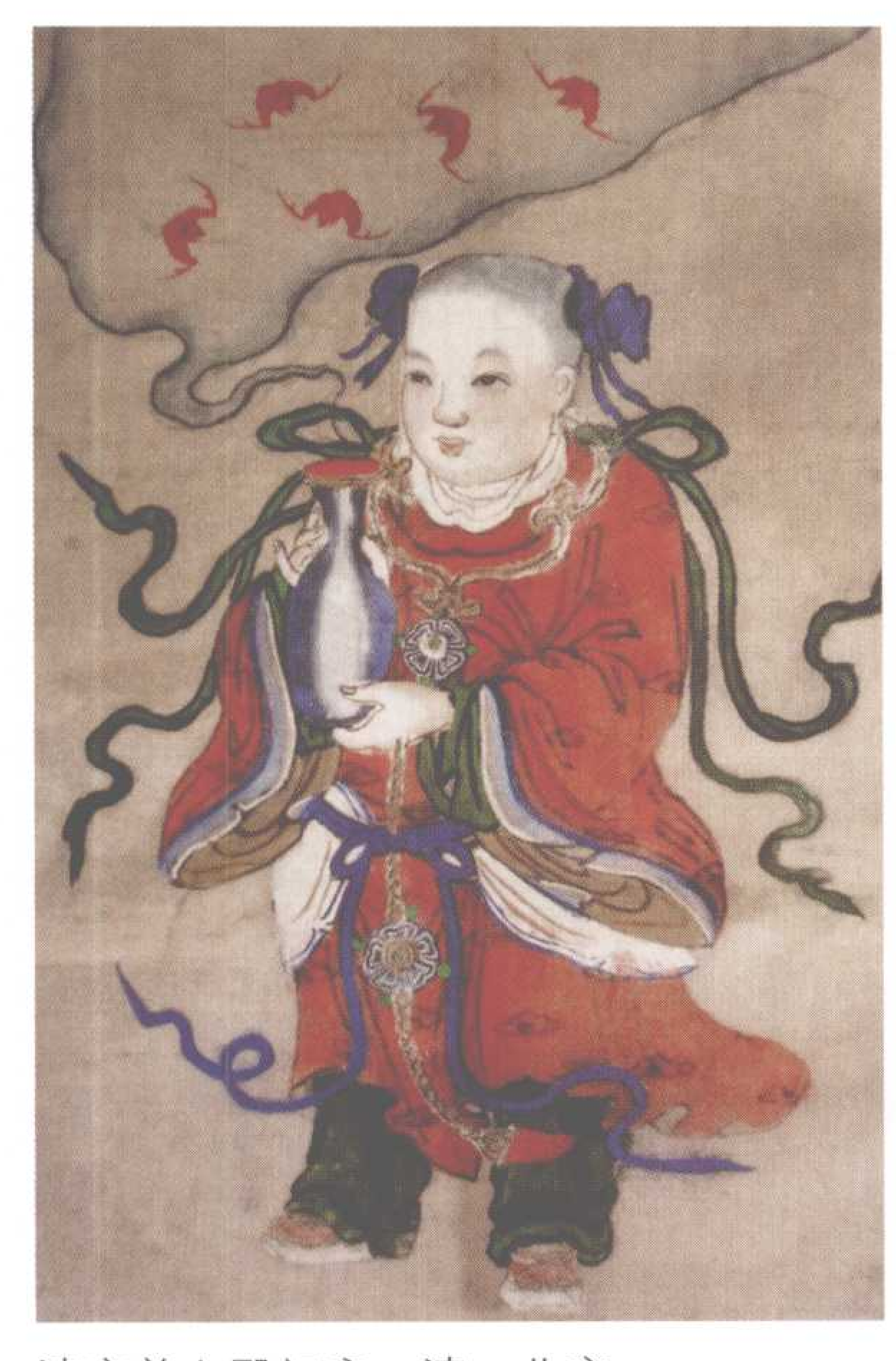
（三）北京年画

北京自燕国建都以来一直是北方重镇，元、明、清三代定为国都，成为全国政治经济文化中心，欢庆新年的风俗自然非同一般。乾隆年间潘荣陛《帝京

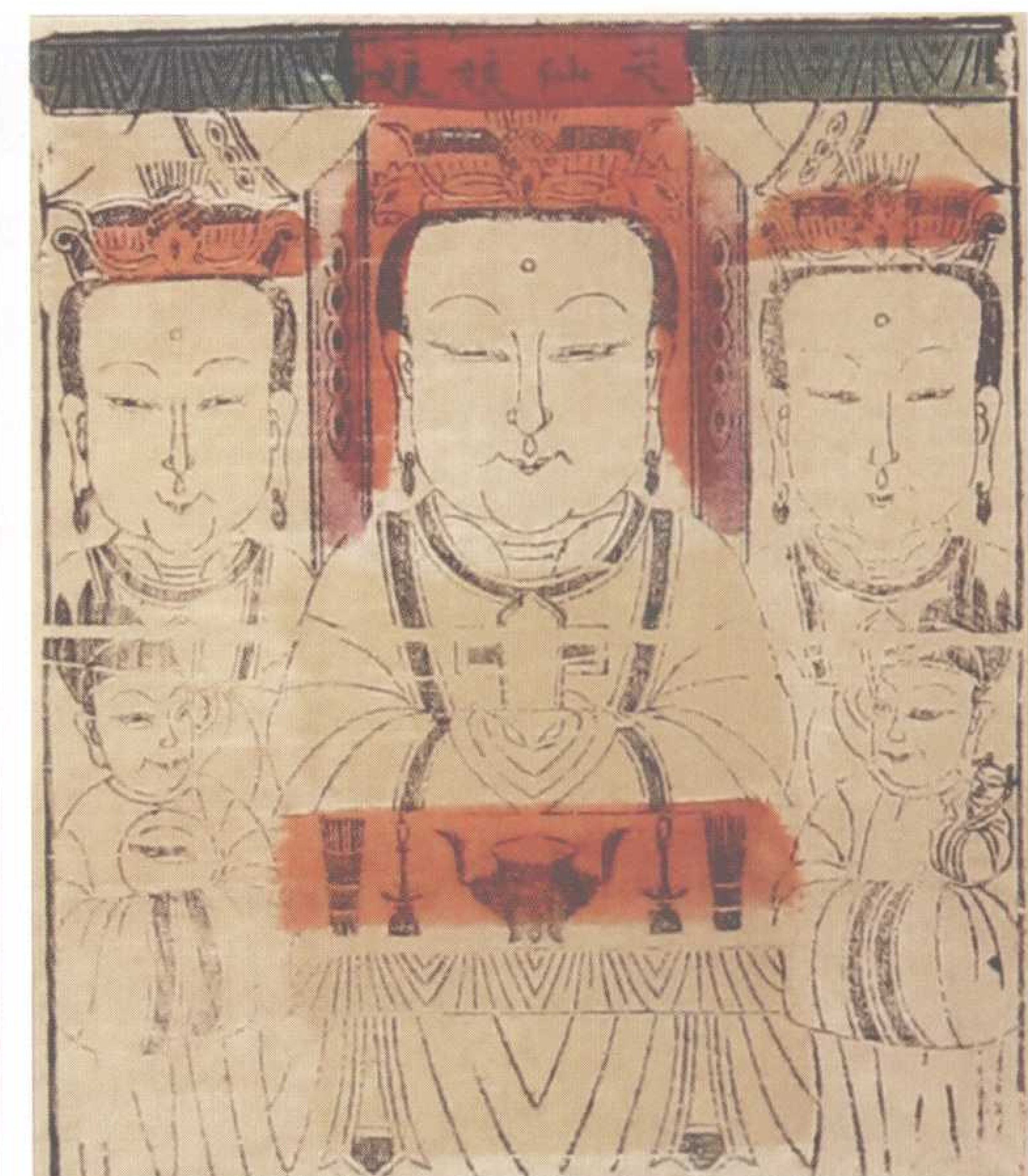
将军门神·清·北京







清宫养心殿门童・清・北京


天仙圣母（百份之一）・清・北京

岁时纪胜》谓岁末民家“贴画玻璃窗眼，剪纸吉祥葫芦”，除夕时“早贴春联挂钱，悬门神屏对”。光绪时富察敦崇《燕京岁时记》载：“每至腊月，繁盛之区，支搭画棚，售卖画片，妇女争购之，亦所以点缀年华也。”可见贴门神及喜庆年画成为家家不可缺少的年节活动。北京过年贴挂的年画主要来自天津杨柳青，称之为“卫画”，杨柳青戴廉增画店即在北京打磨厂东口设有门市部,专在年底做批发生意,大街上也搭起画棚陈列样张供人挑选。但北京也有作坊刻印年画，多为门神、神马之类。最早有崇文门外顺和王家、东四北纸马汪家，据说都有数百年的历史。汪家所居街道名为汪纸马胡同，后来改为汪芝麻胡同。旧时北京香烛纸马店也都有门神、神马雕版，在年节时印卖，所刻印之门神和神马种类繁多，大小不同，用途各异，成套的神马达百余种，名为“百份”，装在一纸袋中作为祭拜全神之用。也有单张的“天地三界十方万灵真宰”的全神马。每到除夕，摆长案于中庭，供以百份或诸天神圣全图。“百份”之前，陈设蜜供一层，叫“全供”，供上签以通草八仙及石榴、元宝等，叫“供佛花”，到接神时，将百份焚化。另外还有在厨房供奉的灶神马，厅中祭拜的宅神马、财神马，贴于水井旁的井泉童子马，贴在碾子石磨上的青龙马、白虎马，贴于猪圈牲畜棚的圈神马，祭拜田祖的神农马，正月十五上元节贴用的赐福天官马、三星马。其他用于喜庆节日的还有端午节用的钟馗马、天师马，中秋节用的月光马，结婚用的和合马，生子用的床公床母及张仙马，各行各业每逢祭拜祖师供奉的各种祖师马等，也都由香烛店印卖。这些木版画有的套以简单色彩，有的系祭祀过后即焚化则多不套色，或用人工在神像面部等作写意性的涂染，风格古朴浑厚，艺术


床公床母（百份之一）・清・北京


送子观音（百份之一）・清・北京



鲁班先师（百份之一）·清·北京

水平甚高。许多形象的塑造都颇富于想象，神像多作慈祥之笑容，主神位居画面正中，体量较大，特别突出头部形象，如送子之天仙圣母，面相丰满，细眉凤眼，端严沉稳，两旁侍者有的怀抱小儿。床公床母为对偶神，可保护婴儿，妇女生育，婴儿洗三、满月、生日皆拜床公床母，其形象如人间慈祥的老年夫妇，图中还有很多婴孩玩耍，带有生活气息。南海大士作送子观音形象，半侧面怀抱幼儿，周围有紫竹林白鹦鹉，让人感到亲切。木工祖师鲁班笑容可掬，侍者执斧锯等工具，案前亦有木工操作。一些武神如关帝、赵公明、王灵官则神态威重。所有神像皆能简括而突出地表现出特征，线描劲健有力，实为民间版画中的上乘之作，颇值得重视。

北京明清两代皇宫亦布置门神，清代专有“门神作”机构负责印绘制作，有绢本和纸本两种，也有手绘和印版设色的不同做工，《钦定工部则例》中对门神的制作及用料有详细的规定。多堆金沥粉，辉煌富丽，颇为精致，然形象沿袭旧样，远不如民间门画活泼。这些门神皆裱在木框上，年节时在各宫门悬挂，节后收藏保存。京都一些贵族王府等大宅门的门神和喜庆挂轴多是绢本手绘，亦出自手艺高超的画工之手。

北京上元节盛行悬挂花灯，一些商店还悬挂纱灯，争奇斗胜，吸引顾客驻足。此种花灯多产自前门外廊坊头条之灯笼铺，如文盛斋、华美斋、美珍斋、秀珍斋等，纱灯上皆绘小说戏曲人物，有列国、三国演义、隋唐、杨家将、水浒及聊斋等故事，也有戏曲画，早期多为昆曲高腔剧目，后来则以京剧为主，皆工笔重彩，至少四盏纱灯为一套，由十六幅画组成，排列悬挂，如连环图画，供人观赏。此中不乏画灯高手，乾隆年间的徐白斋（1777—1853）即以此享名。北京之灯画具有较高的水平，亦应列入节令画范畴。

（四）山东潍县杨家埠等地的年画

山东年画大体可分两个系统，在胶东地区以潍县为代表，西部地区则以东昌府（今聊城县）最为著名。

潍县杨家埠年画

山东年画产地中以潍县年画影响最大，画店主要集中于旧潍县城东北15公里的杨家埠村。潍县是山东东部的经济文化中心，其地历史悠久，民风淳厚，文化隆盛，又是贯通山东东西的枢纽，明清时期商业和手工业得到高度发展，有“东莱首邑”之称。乾隆年间 扬州八怪之一的郑板桥在潍县任知县七年，更给此地文风以重大影响，他作诗咏歌潍县的繁华：“三更灯火不曾收，玉脍金齑满市楼，云外清歌花外笛，潍州原是小苏州。”“两行官树一条堤，东自东莱达济西。若论五都兼百货，自然潍县甲青齐。”谓潍县的繁华甲于青齐，将其与苏州相比。潍县也是工艺美术之乡，杨家埠年画正是在此基础上产生和发展的。研究者认为杨家埠年画始于明代，最早从事画业的杨氏系明初时从四川梓潼迁来，四川是雕版印刷发达的地区，杨氏把雕版技术由川至鲁并发展为年画刻印是可能的。杨氏最初落脚于下店村，明代中期才因水患迁居到杨家埠村，从而发展为潍县年画刻印的中心地区，所以一般将这一地区刻印的年画称为“杨家埠年画”。据传杨家最早之画店为同顺堂，后来又设立太和、德盛画店。杨氏子孙繁衍，相继开设和兴成、永增福、万兴成、永利成、广盛和、广盛太、万盛、永盛、新盛元、复兴成、德增福、永兴、增盛公、东新成、新成顺、增成、协盛、德兴祥、万昌、德盛昌等店。乾隆至咸丰末一百余年中生产规模逐步扩大，达到画店百家、画种上千的盛况，也渐渐形成独特的艺



登州海市全图·清·山东潍县

一百单八将（局部）·清·山东潍县

术风格。杨家埠村中除了一些农民将年画作为副业生产外，也出现了资本雄厚的大画店，雇有众多的工人，其中著名的画店如万盛、西恒足、同增福、公茂、东大顺、北公泰、永盛等都颇具规模，且享有盛名，其中仅永盛画店的房屋就占一条胡同。杨 家埠附近的仓上、寒亭等村庄也相继办起画店，产品销售到江苏、安徽、河南、河北、内蒙以及东北地区。每至秋后农历十月二十五日，画店摆设香案祭祀财神，并烹煮肉菜犒劳店里的印画伙计，然后开始印画，最繁忙的时刻这里常常日夜赶工，家家灯火通明，来往客商络绎不绝。不少画店还在外地设庄，形成非常兴盛的局面。故当时有歌谣谓：“丰收太平年，画业立得全。发了杨家埠，置了好庄田。”

杨家埠年画在题材及形式上都适应着各地群众的需要，题材多样，包括了风俗民情、戏曲传说故事、山水花卉和各类神马，晚期还发展了时事讽刺画。早期曾有追求文雅工致的高档作品，如山水、花鸟、人物故事板屏，绘刻都较为细腻，套色也较典雅，有的主要以墨色套版，有诗有画，受到文人画的影响；有的笔墨工致，对布景环境的描绘亦颇具匠心。曾见一套《西厢记》八扇屏，由惊艳到团圆，人物造型准确传神，布局也简洁优美，艺术水平不凡。也有大贡笺之类整张印成的戏曲故事年画，如《水浒》人物全图，由四大张组成一套，表现梁山泊一百单八将的英雄形象，是杨家埠年画中难得的精品。还有表现本地风情的,像《登州海市全图》，富有想象地表现蓬莱的海市胜景，画出了神话一般的图景。但在杨家埠的画中最为流行和影响最大的是那些反映农民生活和愿望的作品，如《男十忙》、《女十忙》、《大春牛》、《民子山》、《二月二》等，篇幅不大，人物造型略带夸张，情节突出，绘刻质朴，具有乡土和民俗色彩。《男十忙》和《女十忙》将四季中的耕织活动分别绘于一图，以平面分层排列的构图和鲜明的动态，形象而生动地表现了农民辛勤劳作不误农时和对丰收年景的期盼。《春牛图》是新年和立春日贴挂的图画，杨家埠的春年图除表现芒种和春牛外，还画出了天喜星降临、马生双驹和四锄三丙等喜事，特别是

二月二·清·山东潍县



在画的显著位置还画了两个地主争抢一个短工，上面的题诗是："丰收太平年，短工作了难，东庄好饭食，西庄多给钱。"反映了无地农民对衣食无虑的憧憬。《民子山》画明太祖朱元璋小时贫穷为地主家放牛，他和小伙伴们作游戏时朱元璋扮演皇帝，其他伙伴则扮成大臣参拜圣上，朱元璋又将一头牛杀死和同伴们分食，然后将牛尾巴插进山中石缝内，诓说牛钻入山中无法出来，地主赶来揪牛尾巴，土地神装牛叫，终于骗过了地主。民间传说画师创作这张画的目的是劝朱元璋当了皇帝不要忘本。这些作品深为人们熟悉和喜爱。杨家埠年画适应农户住房环境的装饰需要，流行窗顶、窗旁、月光、桌围、炕头画、福字灯等等形式，也别有特色。适应民间信仰风尚的需要，神马也是杨家埠年画中的一大类，其中以门神和灶神马最为突出。灶王神马竟有十余种不同的形式，门画有大小不同的型号，有的样式较为古老。典型的戳锤门神上印有凤鸟朝阳图案也是这一地区独有的。印制上主要采用水印套色，以红绿紫黄等色为主，一般不再加手绘，有的只在大型人物面部稍作烘脸点胭的加工，既有北方的质朴明快，又兼南方的柔丽。清代时


民子山・清・山东潍县

天津杨柳青有的画店在这里设庄卖画，仓上、寒亭等村的画店受其影响，制作中采用半印半画，形成酷似杨柳青风格的年画。[3]

杨家埠年画在发展中涌现出不少技艺不凡的画师，由于过去缺少文献记载致使许多史料失传，现仅就调查所得列举其要。

杨芳（1806—1890）他是新盛元画店的第二代传人，也是人们记忆中杨家埠年画最老的艺人，他最著名的作品是《包公上任》。此画突破了过去清官断案的内容，而是表现包公正在家乡田里割麦，圣旨诏选他赴京上任。画中的包拯头戴草帽，身穿短衣，手拿


包公上任・山东潍县（杨芳画）





男十忙·清·山东杨家埠




花鸟屏·山东潍县（杨毓珂画）

镰刀，俨然一个普通农民的形象。画中还别出心裁地画出为了让包拯安心上任，神仙竟化出许多人为他助工的情节，反映了农民对铁面无私、公正廉明的清官的崇敬和热爱。

刘明杰（1857—1911）为杨家埠历史上最有影响的画师，先辈经营义和画庄，后分为北义和、南义和两家，刘明杰继承南义和画店。他自幼在作坊中学画，天资聪颖，15岁时就掌握了年画的绘刻技术，又曾随其兄到东北等地卖画，开拓了眼界。他目睹列强的入侵，清朝政府的腐败无能，激起他满腔反帝爱国热忱，先后创作了《炮打日本国》、《义和团》、《红灯照》等年画，他在集市上售卖时还边唱歌词宣传鼓动："打洋鼓，吹洋号，领人马，扛台炮。头里走的义和团，后面紧跟红灯照。打得好，打得妙，打败了鬼子立功劳。"热情歌颂义和团的反帝斗争。在八国联军之役以后，他又画了《慈禧太后逃长安》，根据自己的生活经验，把西太后画成骑在一头毛驴上仓皇逃走，光绪皇帝拎着包袱随后紧跟，最可笑的是包袱里还露出刚刚从地里偷来赖以充饥的两个玉米棒子，辛辣地讽刺了清廷统治者腐败无能和狼狈逃窜的丑态。刘有杰技艺纯熟，勇于创新，开创了杨家埠年画中表现时事的先例，受到人们的欢迎。但他的年画也引起了当地官府的注意和追究，有的年画版片被没收劈毁。刘明杰后来生活贫困，靠卖画兼糊扇子为生，1911年夏天他去东北营口谋生时住在一所破庙里，风雨中破庙坍毁不幸身亡。

杨毓珂（1863—1933），字雪斋，号泥阳居士。通晓经史，为杨家埠私塾先生，兼擅绘画，将传统绘画中的山水花鸟纳入年画中，增添了民间年画的雅趣。传世有公义顺画店刻印之四季花鸟四扇屏，以墨印为主，兼以白粉施彩，画中皆含有吉祥寓意，并有题句，如"宾朋留宴"（春燕）、"耄耋富贵"（牡丹猫蝶）、"功名选举"（公鸡菊花）、"英名原从平家来"（松鹰小鸟）等，符合年画"皆取美名以迎祥祉"的要求。

杨万庆（1863—1918）为德盛画店八代传人，其父为民间画师。他承袭家学，能画善刻，曾专心从事

《三国演义》、《水浒传》、《西厢记》等古典名著内容的年画创作，有《铜雀台》、《三英战吕布》等大贡笺年画。他还以画讽刺幽默题材的年画著称，曾画过《瞎汉打了卖盆的》、《瞎老婆踏了豆腐担子》、《猴子夺桃》等。

杨中海（1835—1937）为南公泰画店传人，自幼聪颖好学，全面掌握了绘刻技艺，且勇于革新，他在体察生活中创作新稿，他所作的《打拳卖艺》、《蹬坛跑马》两幅横披，是看了寒亭庙会上的一个马戏班子精彩表演以后画成的，生动地表现了杂技女演员的蹬技、杂耍、武术、马术等节目，刻画了她们勇敢、灵巧、敏捷的出色技艺。画上还注明演员的姓名，藉以引起引起欣赏者的兴趣。两幅在构图上采取对称形式，彼此呼应，颇符合年画的特点。他针对社会上的不良习气，画了《看你吹牛胯骨》、《兔子讨烟吃，王八喝白酒》等，风趣诙谐，带有漫画特色。杨中海擅长刻版，热心授徒传艺，他的徒弟杨振立等也成为优秀雕版师。

在潍县年画的影响下先后发展起来的还有平度等地的年画。

山东平度年画

平度年画约开始于清代末年，主要产地为县城附近的宗家庄，据说开始是由于宗家庄有人到杨家埠贩画而萌生经营画业的想法，后来聘请杨家埠匠师指导传授，发展了本地的刻版印制年画的作坊。至光绪年间全村已有作坊30余家，较早之画店有新盛泰、泰记、北新成、新盛元、东增盛等，所产年画皆用水印套色，品种亦较为齐全，其中以窗顶、窗旁、桌围及三裁为主，吉祥题材及戏曲年画也占相当比重。有的画样与杨家埠相似，可能由杨家埠引进翻刻，后来在雕印上逐渐形成工细俊美的特色。有的在画面大量刻印密密的排线起到装饰作用，套色上惯用桃红、绿、黄、紫等色，特别有的作品以绿黄为主搭配以红紫，鲜明中注意到色彩的调和。如《清河桥》、《假金牌》、《老鼠娶亲》、《猪八戒娶媳妇》等作品在内容和艺术上都值得重视。据传清末该村的宗学珍为宗家庄年画的发展和提高曾去天津杨柳青拜师学艺，又去青岛崂山上清宫、下清宫临摹壁画，技艺大增。他富有创新精神，曾创作了反映辛亥革命的《革命军攻打南京》等时事年画。在宗家庄的影响下，平度境内


猪八戒娶媳妇·清·山东平度





天水关（扇画）·清·山东东昌府

的双丘、侯戈庄、荆戈庄、邵家疃等村也相继经营此业，平度年画除在青岛、烟台等山东境内销行外还远销至东北三省，年画生产一直延续下来，宗家庄不少珍贵的年画版片保留至今。

山东东昌府年画

山东西部的年画刻印主要集中在聊城地区，聊城为鲁西重镇，明代时称东昌府，据南北水陆交通之要枢，通过水运北通京师南连三吴，被誉为“挽漕之咽喉，天府之肺腑”，“江北一都会”。明代时这里已有发达之书籍刻印，这都予年画发展以有利条件。东昌府民间年画作坊分布于聊城、堂邑、阳谷、寿张、东阿、莘县、朝城、范县、古城等二十多个城镇和乡村，据传东昌府年画源于有运河航运之便的阳谷县张秋镇(旧属寿张县)，此地早期画店均为山西人开设，至清代有源茂永、鲁兴聚和刘振升三家。张秋镇年画可能与晋南年画有一定渊源嬗递关系，清时刘振升画店迁到聊城，促进了东昌府年画的发展。众多画店多集中在聊城的清孝街和铁塔寺一带，清代主要的画店有聊城的五福祥、义和祥、福盛和，堂邑的同泰、同顺和、裕兴和、福源成、魁元隆、广和，莘县的通顺、福兴等。所产年画行销至鲁西、鲁南、鲁北各县，有的远销至山西、河北、河南和东北各省。

东昌府年画题材广泛，其中门神和神马种类繁多，风格独特。门神中的武将造型威武粗壮，有的门神采自历史人物和人们熟知的神话人物，如长坂坡单骑救阿斗之赵云、敢于翻江闹海的哪吒等。还有以质朴俊美的美女、娃娃构成门画形象，服饰的描绘上具有乡土气息。灶君神马有二三十种，上面皆装饰有财神进宝、三星高照、文王百子等各种内容的吉祥图画，还有财神马、月光马等适应着不同地区民俗和民间信仰的需要，风格古朴，造型生动夸张，线条刚劲洗练而流畅，既可看到书籍版画的影响，又具年画的鲜明特色，全部用水印套色，丹红、粉红、黄绿、青、黑等在画面上组成五彩缤纷的装饰效果，版画味道十足，别有一种质朴之美。

聊城年画中另一独特的品类是扇画。这一商品将套色年画运用到夏季的纸扇装饰，使木版彩印突破了季节限制，扩大了生产和销售空间。扇画题材主要以戏曲人物为主，皆取材于山东、山西一带流行的地方剧目。其中列国、三国、隋唐、杨家将、水浒传及西游记中的一些故事尤多，如《五雷阵》、《长坂坡》、《汾河湾》、《七星庙》、《穆柯寨》、《高老庄》等，都以舞台上的表演架势组成生动的画面。也有一些有趣的民俗情节和带有吉祥寓意的花鸟画。商贩通过运河大量发往南北各地销售，其样式对有的



赵云门神 · 清 · 山东东昌府


姑嫂闲话·清·山东高密


老人图·清·山东高密

地区也形成影响。例如河南北部安阳 、滑县等地同样有木版印刷的扇面画，风格与东昌府扇画酷似，应该是受其影响而衍变发展而来的。扇面画同样运用水印套色，有的以大红、水红、丹红、黄绿、绛绿、蓝、紫、黑八种版套印，色彩比较丰富。

聊城年画作坊另一产品是一种作为嫁妆的鞋样夹子，以多页彩印图画订成册外加蓝布封面包皮，供妇女保存收藏鞋样、剪纸刺绣花样所用。据说此种彩印夹子从清末才开始流行，仅有百余年的历史，其中图画和扇画颇为类同，有些很可能是扇画的移植。

山东高密扑灰年画

位于山东半岛东部的高密靠近青岛、烟台等海滨城市，物产丰裕，民风淳朴，尚文重艺，是著名的民间艺术之乡，其地的民间剪纸、泥塑玩具和民间年画都具有独特的艺术风格。值得注意的是高密年画形式的多样，木版水印、半印半画和扑灰年画同时并存，特别是其中的扑灰年画，是现在年画中最古老的形式，非常难得。考察中国年画发展历史可知，在雕版印刷尚未运用到年画生产之前都是完全采用手绘，民间艺人创造一个画样，必须大量复制，其中最有效而便捷的办法就是“扑灰”。其法为画工作画时，先在纸上用柳树枝烧成的炭条打稿，然后扑抹至正式画纸上，再落墨勾线施以彩绘，这样一稿可反复扑抹数张。以画稿上的炭粉扑在画纸上复制的“扑灰”，也正是古人摹拓“粉本”作画的遗意。清代方薰《山静居画论》云：“画稿谓粉本者，古人于画稿上加描粉笔，用时扑入缣素，依粉痕落墨，故名之也。” 这种画法可以保持正稿纸面清洁而无改痕，且可多次复制，在古代民间画工中尤其流行。宋代时民间画家进入手工业行列，他们创作的作品在市面上销售，为满足市场需要一稿常复制多幅。邓椿《画继》中记述了北宋开封画师刘宗道擅画《照盆孩儿》，每出新样，“必画数百本，然后出货，即日流布，实恐他人传模之先也”。同一画样制出数百本，则非用粉本扑灰之法莫辨。明清以后写意画流行，人物画衰退，用粉本扑写之技艺逐渐失传，因而方氏又谓：“今日画手不知此意，唯女红刺绣上样尚用此法，不知是古画法也。” 其实近代在民间壁画和建筑彩画中仍一直保留着粉本扑灰的技法，尚存有未绝之薪火。据前人传说，高密制作年画始于明初，开始就受到寺庙壁画和文人画的双重影响，算来这种技艺在当地流传已有六百多年历史。古代壁画和年画的匠师同属画匠行业，很多技艺互相影响渗透，所以在高密扑灰画的制作中依稀可见古代绘画的影子。

高密年画具有庞大的市场，在清朝中期从事年画业者已发展到三十多个村庄，产品远销至江苏、内蒙及东北各地。当时有些画店

已有相当规模，清末民初的三合永画店雇有画工七十余人，每人每日要作画四十余张（当然此系定稿绘制），勾描设色皆由一人承担，技巧上须达到极度熟练的程度。为了降低成本提高工效，就必然要求画法上采用删繁就简的写意手法。艺人们对工具也加以创新，将有的笔毛分叉胶注，成为特制的“鸳鸯笔”、“排线笔”，一笔下去画出几条线，还巧妙地在萝卜咸菜上雕刻出花纹图案，印在人物衣饰上，别有意趣，收到很好的艺术效果。



福寿双全・清・山东高密

扑灰画画于宣纸或毛边纸上，多为整张纸篇幅的大画，分墨屏及红货两种。墨屏以水墨勾染为主，有的略施彩色，人物以粉开脸，细勾眉眼，身躯衣服常寥寥数笔而面部多用细笔刻画，突出其神韵。这种画法可追寻到宋代，宋时有甘风子者，喜作列仙图像，兴至时以细笔作人物头面，动以十数，然后放笔如草书法，顷刻而就，妙合自然，题诗其后。今日尚存高密的早期墨屏年画，犹可见此种画风，特点是格调古雅，造型简练，笔墨洒脱，取材多为古代文人雅士，最流行的有《四爱图》，表现羲之爱鹅、茂叔爱莲、渊明爱菊、和靖爱梅，还有寓意吉祥的仙圣神佛，如八仙、寿星、东方朔等，也有描绘现实人物渔、樵、耕、读之类，写意花卉也非常流行，画上还用行草书题写诗词。“红货”则色彩艳丽，人物形象优美而富于动感，多表现戏曲人物，如《白蛇传》中的白娘子和小青，《天仙配》中的牛郎和织女，《罗成卖线》中的罗成和小姐，《穆柯寨》中的杨宗保与穆桂英，还有《三国演义》、《水浒传》中的忠臣良将英雄豪杰。后来更兴起表现现实生活中的美女娃娃，如《教子图》、《母子图》、《姑嫂图》、《婴戏图》等反映家庭和睦后代兴旺的作品。这类年画的共同特点是都不太强调复杂情节的描写而重在形象的刻画，每幅画一至二人，最多不超过三人，人物充满画面，笔墨简率，形象生动夸张。墨屏古朴典雅，被称为“老抹子画”；红货则衣饰华丽，强调装饰效果，设色红绿相间，设色以桃红、翠绿、粉黄为主，鲜明艳丽，更有的在画上涂描金色，再在重点部位罩上一层明油，造成辉煌艳丽的效果。这类年画颇受一般农户青睐，被认为“红绿大笔抹，市上好销货，庄户墙上挂，吉祥又红火”。墨屏主要在老年人房间张挂，因而业内人有“墨屏墨屏，案头清供。婆娘不喜，老头奉承。货卖识主，各有前程”之

说。扑灰画完成后还要装裱，上下安装天杆地轴，供房内悬挂。有独幅的中堂挑山，有两张一套的对幅，也有四扇屏的成组画幅。除此以外还画供除夕祭祖用的“家堂轴子”，画上安排祖先牌位，适应着慎终追远的风习，是扑灰画中的特殊产品。

扑灰画受国画影响，注重文化内涵，虽然作者都是农民出身，但大多是家族中代代相传，技艺不断得到延续和发展，既重视文化档次，又不失民间气息。例如，姜庄镇李家庄的胡家最晚从清中叶就从事画业，至今已相传五代。高祖父胡玉显是乾隆年间著名的画师，四世祖胡祥麟继之并有所革新，据说在画上重点部分涂明油就是由他创造的，他还以创稿数量多质量好著称，人物形象达到传神的境界。第三代胡锡琪、胡锡浚皆秉承家学，胡锡琪幼年曾入私塾学习，后来在长辈指导下专攻水墨年画，他悉心临摹家藏古旧书画，从坊间刻印的画谱中吸取营养，而不满足单纯复制老样本，注意在现实生活中观察，身携纸笔，坚持写生，每逢庙会唱戏，必到场观察各类角色的扮相穿戴形象特征，长年累月不停息，积累了丰富的资料，其子胡鸿霄秉承家学。胡锡浚的技艺也出手不凡，现胡家尚保存有他手摹的画样和用行楷抄录的题画诗，其中有的诗语言通俗而含意隽永，如题张果老云：“举世多少人，谁如这老汉，不是倒骑驴，凡事回头看。”题苏武牧羊云：“身困番邦多少年，心同金石一样坚，牧羊终不屈高志，苏武千秋洵英贤。”书写和画稿都是一丝不苟且具有相当水准，可见其对艺术的执著追求和精进不息的态度。其子胡鸿书现仍从事扑灰年画创作，开设怡心斋画店。高密类似胡家这样世代相传的家庭画店作坊还有不少，他们都各有专长，而且不少人都有独立起稿的能力。

高密有的民间画师具有很好的天赋，有赵大伦者，是从小失学的文盲，但却能写出“山中淡云无墨画，林间微雨有声诗”、“书有未曾经我读，事无不可对人言”的大字对联，他擅画苏武牧羊题材，生动地表现了这位忠贞不屈的民族英雄。高密扑灰画中有些画样长期受到人们的喜爱和赞许，像《姑嫂闲话》、《踢毽子》等，形象健美而富有生活气息。特别是《姑嫂闲话》画出了姑嫂二人携伞同行的亲密状态，更是讨人喜欢。旧时农村中小姑在维系媳妇和婆母间的关系中起着举足轻重的作用，俗谓“姑嫂关系好，家庭和睦长”，“姑嫂和，全家欢”，家中贴上这张画既喜庆又富有教育意义，因此这个画样大量复制广为流传，受到人们的欢迎。扑灰画又是随着社会发展与时俱进的，扑灰画中从古代圣贤到民国时期手持书报的时装女性都有精彩的刻画。

在清代嘉庆年间，有杨柳青的刻工胡三移家高密，投到李家庄胡玉显门下，又引进了雕版技术，形成了半印半画和全部色彩套印形式，但它并不是重复别人的画样，而是从中保留了高密的地方特点，有的将优秀的扑灰画样用刻版代替手绘起稿，在印好的墨线上开相赋色，其中最有特点的还是大挂子画，给人以鲜明的印象。套色水印特别满足着门画、桌围之类的需求，增加了年画的品种。然而扑灰画并未退出画坛，它仍以独特的艺术风格与其他年画齐头并进平分秋色。木版年画制作简易，适于批量生产，售价比较低廉，但刻版后即形成固定的产品，而扑灰画却能不断创作新样，众多的画师都有自己特长，形成多姿多彩的艺术格局，这是一般木版年画不能代替的。

（五）朱仙镇及河南地区年画

朱仙镇年画

朱仙镇位于河南开封西南，贾鲁河(本名孙家渡河)从此通过，正当水陆交通要道，明清时此地商业颇为繁盛，据说当其盛时，此地人口达三十万，有街道十二条，贾鲁河两岸码头密集, 各省商人云聚于此，镇上商肆栉比，会馆林立，南北货物，车载船运，熙熙攘攘，成为北方的重要水旱码头运输要地，当时与江西景德镇、广东佛山镇、湖北汉口镇并列为全国四大名镇之一，又因南宋时岳飞曾在此大破金兵，因而远近闻名。据《祥符县志》云，此地系战国时朱亥之故里，因“亥居仙人庄，故名”。此地又多仙佛庙宇（如关帝庙、瘟神庙、二郎神庙、岳飞庙），因而镇又以聚仙为名。朱仙镇年画中亦以各种式样的神马占大宗。朱仙镇年画的历史渊源最早可上溯至北宋时的开封年画，当时开封是北宋都城，也是全国重要雕

版印刷中心地之一，每逢岁末，市场上有印版门神、钟馗出售。1127年金兵攻破开封，城市惨遭洗劫，不少画工和刻工被掠北上或逃散到各地，开封木版年画也一度衰落凋谢。但到明清时期朱仙镇年画又出现较大的发展，至清代中叶达到极盛。相传自明清以来每年农历九月九日朱仙镇年画业各商号在关帝庙前举行“门神商会”，雕版艺人有门神会，供奉鲁班，红纸行业举行红纸会，供奉祖师染色仙人葛仙，届时各到自己修建的庙宇聚集，然后同时到岳王庙前举行门神会，唱大戏三天以示隆重庆祝，同时挂牌营业，外地商贩也云集镇上，开始了一年一度的批发交易。据文献记载，当其盛时镇上从事年画者有三百余家，其中以老振兴德及晋泰永等画店最为有名。朱仙镇周围的三十多个村庄还有许多半工半农以年画为副业的农户，繁盛时期年产量达300万至400万份。清代后期黄河不断泛滥，朱仙镇受到惨重损失，逐渐萧条，但至清末犹存画店及作坊七十余家。京汉、陇海铁路建成，这里河道淤塞，使朱仙镇失去昔日地理优势，因而在民国以后一蹶不振而日益衰落，镇上人口不足万人，年画作坊也减到四十家左右，重要画店有万通、振兴德、晋泰涌、天兴德、德胜昌、天义德、天成德、大天成、二天成、德源长、万盛、三成义等。后来有许多画店迁到开封城内，著名画店有汇川、振源永、福盛长、泰盛源、广益振、天福利、隆昌、云记、鸿记等，从业人员仍多是朱仙镇人。

朱仙镇年画的品种可分门神、年画和神马三种，


持刀门神·清·河南朱仙镇





锤换带门神・清・河南朱仙镇



飞虎山・清・河南朱仙镇

其中以门神最为著名。门神画有不同型号，有贴在大户人家门上的“大毛”，贴于院门和堂屋门上的“二毛”，张贴于卧室房门上的“三毛”和最小的门画“连头”。内容也各有特色，大毛以秦琼、敬德武门神为主，把守宅门，又因不同的衣着动态而分为“步下鞭”、“马上鞭”、“回头马鞭”、“抱鞭”、“竖刀”、“披袍”等，起镇宅辟邪作用，另有文门神装饰五子、九莲灯等，主要为祈福。“二毛”的内容除仍有武将形象外，还适应院门和堂屋装饰的特点增添了许多戏曲中的人物，如长坂坡、寿州城、柴王推车等。“三毛”更多吉祥喜庆题材，按不同房门需要有三娘教子、天仙送子、麒麟送子、连生贵子、福禄寿三星、加官进禄、刘海戏蟾、和合二仙等。开张最小的门画“连头”系供单扇门和窗上贴用，最为活泼丰富，民间戏曲、神话传说、小说评话的内容应有尽有，如蝴蝶杯、四霸天、渭水河、汾河湾、秦琼打擂、风筝记、盗仙草、状元祭塔、天仙配、王小赶脚等。钟馗多供后门贴用，还有贴在迎门影壁墙上方的馗头，按开张大小又分为大奎头、小奎头、四奎头等，主要起禳灾辟邪的作用。

朱仙镇门神以古朴而富有装饰性的风格而著称，其式样繁多，不止有文武形式的门丞户尉秦琼敬德之类，而且创造了不少小说戏曲中为民间所知的人物故事，如《赵子龙单骑救阿斗》、《赵匡胤杨衮锤换带》、《刘金定勇闯寿州城》、《三娘教子机房训》、《父子荣归双官诰》等，还有那些生动风趣的小画，如《王小赶脚》、《小王打鸟》等，更是具有浓郁的乡土色彩。《寿州城》的门画中，刘金定威风凛凛单枪匹马飞奔到寿州城下，占了画面的主要部位，带有夸张地突出这员女将无所畏惧急切解围救驾的心情，城上的赵匡胤的脸谱具有河南地方戏的特色。小画《飞虎山》以李克用遇李存孝为题材，画中的李克用扬鞭骑马，正遇到打虎少年李存孝，李存孝双手托举猛虎，显得威武不凡，也刻画出少年英雄的形象。《王小赶脚》是河南山东地方戏中的风趣小戏，二姑娘回娘家要雇驴，在和脚夫互相讨价还价间妙趣横生，年画中画脚夫打了手势，是讨价的状态，而二姑娘一手执扇一手握手帕，正要对应还价，包袱置于地下，画面充满幽默的情趣。这些画幅不作过多矫饰而自然生动，套色强烈明快而厚重，不加人工彩绘，一般在印好墨线版后依次套印黄、红、樟丹、绿、紫等色，有的加套淡墨，求其丰富，套金者较少见，质朴而优美，乡土气极浓。鲁迅非常欣赏其刚健清新的艺术风格，他曾在致刘岘的信中写道：“河南朱仙镇年画，绍兴称为花纸，我看是好的。刻线粗健有力，不似有的地方印刷那样纤巧，这些木刻年画不染脂粉，人物无媚态，很有乡土味，具有北方年画的独有特色。”

豫西、豫北、豫东等地的年画

河南朱仙镇年画以历史悠久、风格独特而驰名中外，但河南年画产地不止朱仙镇一处，经过近数十年的调查，发现河南不少县镇都有年画印制，如豫中的中牟、尉氏、商丘、周口，豫西的嵩山、卢氏、灵

宝，豫南的正阳、汝南，豫北的新乡、获嘉等地，艺术上大都不同程度地受到朱仙镇影响，有的则有明显的地方特色，其中颇有质量不凡者。

豫西的卢氏县今属三门峡市，该县五里川乡河南村段家经营年画已祖传六辈，至少有二百余年历史，他们在村上开设“中和老店”，曾有年画雕版五千余块。卢氏县搜集到的一对武门神手提大刀腰佩剑囊，腰侧插令旗，顶盔贯甲，身材粗壮，一个面目和善飘拂长髯，一个环眼虬须气势威猛，皆神态生动。这套门神并非秦琼敬德，形制古朴少见，仅在清初苏州年画中见有类似者，颇值得珍视。卢氏地处河南、陕西、山西三省交界处，虽为山区，但文化积淀深厚，其风格亦与河南其他地区的年画有别。据说当初雕版时段氏曾延请老河口、洛阳、江苏的名匠操刀镌刻，其产品远销全省各地及陕西、山西、湖北等处，因此与苏、鄂、晋、豫等地年画上互相渗透和影响，值得进一步研究。

河南登封历史悠久，嵩山为五岳之一，这里受儒、道、释多种思想观念的影响，文化上具有丰富的内涵。其地年画体裁样式有门神、神马及单批小画，构图匀称饱满，人物形象突出，风格上明显地可以看到朱仙镇的影响，但也有本地的特点。年画中有一套八仙立屏，八位仙人各乘狮、虎、象、豹、鹿、犼、驴、麒麟等神兽，飘游于祥云之上，造型生动别致，绘刻均佳，是河南年画中的上乘之作。

豫南的汝南县曾是河南木版年画重要产地之一。此地发达的商业和手工业对年画起着促进作用，县城原有十几家画店，多开设于东关北营街、西关后马厂、城内的二龙里等处，著名者有“兴顺画店”等。民国以后由于长期战乱，农村经济凋敝而逐渐衰落，从现在画样上考察，明显受到朱仙镇年画的影响。

豫北濮阳、安阳、焦作、鹤壁、新乡等地市的50余个村庄皆有年画印制，多以神马为主。其中以濮阳市的濮阳县刘堤口，安阳市的内黄县北海头、马次范，滑县李方屯，汤阴县菜园集最负盛名。滑县李方屯年画据传起自明代武宗时，其始祖是一个潦倒的艺人韩朝英（原名韩国栋），自山西洪洞县迁来，因生活所迫，再加上他本人心灵手巧，把曾经稍懂皮毛的木版画制作加以钻研，融入本地人们的生活习俗和方



寿州城·清·河南朱仙镇



九龙山·清·河南朱仙镇





三娘教子双官诰·清·河南朱仙镇

式，制作上进行创新，形成了后来的滑县木版画。于乾隆年间就出现了韩凤岐、韩凤仪、韩凤祥为代表的三家作坊，分别是兴隆号、兴义号和兴盛号，延续至今已有二十七代，所产以神像和祭祖的家堂为主，有的神马神佛众多，包括儒道释三教各类人物，画幅较大，也有供行业祭祀的祖师像，所刻玄武大帝像则是供黄河中的船户供奉祈求平安所用，这些神像画大多是木版印出墨线，然后加以人工施色的。滑县等地也生产扇面画，多戏曲及民间传说题材，如文王访贤、白猿偷桃、黄河阵、五鬼闹钟馗之类，很可能受到东昌府扇面画的影响。安阳木版画中以印制灯画较有特色，皆为竖长小幅，系供农村过年糊灯之用，每张刻印戏曲人物一个，四幅凑成一灯，彩色套印，具有鲜明醒目的效果。

河南作为中原文化的重要发祥地，文化底蕴异常深厚，木版年画以朱仙镇为主向全省辐射，形成古朴淳厚的民间艺术特色，对其历史及艺术的研究探讨有待进一步深入。[4]

（六）河北武强年画

武强县是河北省中部的一个古老的县城，古属冀州，战国时为赵武隧地，汉代在此置武隧县，晋分置武强县，属武邑郡。五代后周时将武强县迁入今之武强镇，并建造城垣，宋辽金元之际不断发生战争，这里一直是“宋辽旧分野，燕赵古战场”，明初靖难之变，当时的燕王朱棣率军南下时，在武强曾与建文帝的军队发生激战，频繁的战争给武强造成很大破坏，形成人烟稀少村落荒芜的惨状，到明代初年出现大量荒地，明成祖永乐年间由山西洪洞大量移民迁入武强，从而人口大增。清属深州，现归属衡水地区。当地人民以务农为主，民风质朴，武强地处海河水系，旧时旱涝无常，特别是连年水患给当地农民造成巨大

王小赶脚·清·河南朱仙镇



大刀门神·清·河南卢氏








八仙屏条·清·河南嵩山

灾害，农民虽然勤劳耕作，但仍不能摆脱贫困境地。自然和历史的沧桑养成了武强人民敦厚深沉、勤劳刚毅的性格和古朴的民风，他们在贫瘠的土地上耕作，克服洪涝灾害，为了谋求生存在农业之外发展了手工副业，涌现出能工巧匠，最突出的是开发出木版年画，使一些人家以此为业，以画补农。据光绪廿六年《深州风土记》载："武强地瘠人贫，物力稍绌，民往往画古今人物，刻版集印五色纸，入市鬻售，悦妇孺，其事至鄙浅，然颇行远……"。民国二年重修《武强县志》也明确记载年画"历来为该县商业之一大宗"。河水虽给这里时时造成灾难，但也给水运带来便利，武强小范镇更有水陆交通之便，"小范濒滏水，北贯天津，南达邢（台）、磁（州），绾毂津要"。陆路从武强经石家庄、井陉可达山西、陕西；东去由沧州可通东北及内蒙等地。以前每入冬季，武强画业集中地旧城南关一带，画店招幌相望，前来趸画的商贩络绎不绝，肩挑驴驮车载船运，把画运到山东、陕西、内蒙、河南、汉口以及东三省地区，车水马龙，如同庙会一般，故当时又流传有一首民谣："山东六府半边天，比不上四川半个川，都说天津人马厚，不如武强一南关……"以夸张的语言道出了当时的盛况。

关于武强年画的起源和历史由于文献乏载，只有民间各种传说可资参考。其中的一个说法是明朝永乐时期由山西来的一批移民促进了刻版画业的发展。据武强《范氏族谱》记载，其祖范应龙"经画务"，就是从山西洪洞移民过来的。洪洞旧属平阳府，从金朝起就是北方雕版刻印中心，晋南一带也是山西年画中心产地，由此约略可知武强年画与平阳雕版可能存在一定关系，据此它最少有六百余年的历史。范氏世代经营年画，武强南关著名的东大兴画店就是其后人开设的。不过武强早期可能主要以刻印新年祭祀用的神马为主，以后随着社会发展和城乡人民对文化的广泛需求，描绘现实生活的题材才逐步增多，尤其是反映人民理想和愿望的内容所占比重不断加大，标志着武强年画逐步成熟。在清代乾隆、嘉庆之际进入盛期，一直到晚清逐渐形成以南关为中心包括周围四十多个村庄的庞大年画生产规模。在南关开业有字号可考的画店达144家，著名的画店有宁泰、泰兴、天玉和、万兴恒，相继兴盛的又有祥顺、德隆、东大兴、大复兴等画店，合称为"八大家"。陆续又出现了义盛昌、新义成、吉庆和等著名画店，成为享誉北方的年画之乡。因为武强多数年画纯以色墨套印，很少再用人工修饰，售价极为低廉，颇适合农村需求档次，故其普及率甚至可超过杨柳青年画，直到20世纪40年代，其他地区的木版年画大都因石印及胶版年画


大戳锤门神・清・河北武强


男十忙・清・河北武强


摇钱树・清・河北武强

的流行而导致衰落，而武强仍能保持一定规模，在“七七事变”以前，武强南关开业的画店还有77家之多。据田零在1947年考察后写的《武强年画业恢复初试》中提及，当时“以南关为中心，有大画店乾兴、祥顺、德隆、新义成、正兴和、隆和、双兴顺等家，最大的有六十几个工人，四十几座案子，城附近的卢园、韩村、旧城、宋家村是家家户户以此为业的，作为家庭副业的有两千余人，营业最好的时候每年可印销三千件（每件三十令纸）的画”。如果调查数字大致准确，由此可约略知道每年印数是非常惊人的，可见它在广大农民中的深厚基础。

武强年画的内容非常丰富，题材相当广泛，其中以表现历史传说戏曲故事的年画最为突出，反映着时代兴衰，达到褒忠贬奸扬善惩恶的目的。燕赵自古多慷慨悲歌之士，河北省流行的戏曲除京剧外，高昂激越的河北梆子更为农民所喜爱，这一带民间艺人说书也非常活跃，有的在农闲时串村走乡，有的在庙会上演唱，内容多公案及侠义故事，深受农民欢迎。反映在武强年画中的小说戏曲故事年画也多歌颂除暴安良的英雄豪杰和定国安邦的忠臣良将，鞭挞残暴腐败的昏君奸佞和贪官污吏。武强年画不忌杀打，情感鲜明地颂扬正义的胜利和表现邪恶势力的覆灭下场，在多幅连环图画形式的年画中，既描绘薛家将、杨家将、呼家将、岳家军等满门忠烈的悲壮事迹，又往往以负屈忠良得到申冤昭雪、斩奸臣大报仇为结局，达到大快人心的目的。在包公案、彭公案、施公案、刘公案等清官断案的故事画中，飞扬跋扈的皇亲国戚土豪劣绅不是被豪侠铲除，就是受到国家的审判，天网恢恢，疏而不漏，这些年画对历史知识的普及和道德情操的培养有着不可低估的作用。对新闻时事、里巷传闻的绘刻也在武强年画中占有很大比重，显示了武强年画勇于创新的精神，戊戌变法前后武强年画中出现了新式女学堂和女学生骑马扛枪操练的画面，清末民初又画出了上海四川路的现代城市的风貌。清朝政府因在对外战争中接连惨败，决定建立新军，武强年画中又刻印了1905年在河间府（武强附近）举行大规模会操的场面。民国初年，军阀混战，列强为争夺在中国的利益不断产生摩擦，时局动荡，在武强年画中也多有反映，画出了如《南北军大战天安门》、《大战天津》、《大战山海关》、《大战滦州》等作品，从中也反映了人们对形势变化及国家命运的关切。讽刺性年画在武强年画中非常突出，对丑恶事物的揭露常常是辛辣大胆一针见血。如在《尖头告状》中把刁钻贪婪之辈比作尖头，尖头之间互相比尖，各不相让，最后请官府裁决，结果县官和差役的头却是最尖的，画上题诗画龙点睛地揭示了那一时代官府的黑暗：“原告本尖




镇宅神虎·清·河北武强



踏雪寻梅·清·河北武强

头，被告头更尖，不若二差人，尖中带拐弯，尖上更带刺，还得数着官。”另一幅《扛箱官》则利用民间花会形式画出猴子扮演出巡的箱官，前面铜锣开道，打着禁烟的旗帜，这不啻是对清廷禁烟运动中那些阳奉阴违的腐败官吏的嘲弄。其他如《十不足》、《俏皮话》等也不同程度地揭露了当时社会的病态，具有振聋发聩的作用。描绘社会风俗的年画古朴生动，具有浓郁的生活气息，特别是那些表现农业生产的《庄家勤忙》、《男十忙》、《女十忙》之类的作品，民间画师的创作最具有真情实感。《庄家勤忙》把一年四季的农事活动集中于一幅画上，不仅反映了农民对丰收年景的喜悦和渴望，而且也画出了劳动的艰辛，画上还有诗歌一首，其中“常言道勤苦人苍天保佑，总（纵）然是受些苦谷米盈仓”，用质朴的语言道出了农民的心声。描绘花鸟走兽的年画都特别具有喜庆色彩，别有情趣。神鹰、老虎则具有辟邪的作用，大花瓶集四季花卉及琴棋书画博古于一体，表现了祈求四季平安生活美好的愿望。用绘画形象组成的字联也饶有趣味，民间画师别出心裁，用花卉、山水、人物代替文字笔画，又不失笔画原形，书法与绘画巧妙结合，兼有二者之美，构想新奇，雅俗共赏。武强年画作坊所印神马品种众多、造型古朴，满足着新春佳节供神祭祖民俗活动的需求。还有一些供年节游戏用的如“升官图”、“围棋儿”（又名凤凰棋）之类，也极富情趣。

武强年画根据群众欢庆年节的不同要求创作了多


白袍征东（灯画）·清·河北武强



青云下书·清·河北武强



辕门斩子（灯画）• 清 • 河北武强



呼延庆打擂 • 近代 • 河北武强

种体裁形式。如门有门画，窗有窗画，炕有炕画，影壁墙上贴斗方“福字灯”，迎门屋挂中堂，两旁挂对联，住室里根据不同部位装饰横竖贡笺、四扇屏及横披小画，即便是牛棚马厩也都有适合张贴的画。此外还有糊灯用的灯方画，糊窗户用的窗花纸，供祭神用的天地、灶王、财神、家堂……真是琳琅满目不胜枚举，不止把农家年节的环境装点得花团锦簇喜气洋洋，而且也适应着不同地域的生活需要。

武强年画具有鲜明的地方特色，从现存作品考察，艺术风格曾有几度变化。早期较为雅致，后来转为粗犷，但总的风貌是在绘刻上线条粗放有力，古朴优美，色彩对比强烈艳丽，具有河北人民纯朴爽直的气质。人物造型以五短身材为主，突出头部，并着重刻画眼睛，眉目传神，造型夸张，意态生动，章法饱满严谨而富有装饰性，整个画面给人以热烈红火、喜气洋洋的感觉。绘制中擅长用简洁的线塑造形象，着笔不多而神采迥出，为结合印刷要求，色彩分布匀称谐调，在刻版上巧用“云线”，既可表现云雾，又可代表烟尘，还可以填充空白以突出主要形象，又可分割画面，增加装饰效果，真是一举数得。武强有些灯画的形制相当古老，有的以大片黑色为底，有的在一幅画中描绘大量情节，人物动态鲜明生动，可看到明代小说戏曲版刻书籍插图的影响。清代及民国年间不少优秀的刻版工人曾到天津杨柳青画店谋生，带回一些杨柳青年画样本，因而也曾一度流行半印半画的年画；武强距北京仅240公里，是京都南下的必经之地，因此京都文化包括北京的书籍版画和神马对武强亦有一定影响。武强有些画店也到外地设立画庄，从而形成武强年画和其他地区年画的互相交流影响，也使其在发展中不断得到滋养。

从历史上看，武强的绘刻印刷人员多是来自民间，不少本身就是农民，他们生活在群众之中，对人民的心理要求及审美爱好有着深刻的了解，在年画的生产和销售上一直注意绘、刻、印、销紧密配合，通过销售将群众意见及时反馈到画店，根据销售情况对产品加以改进，因而使历年生产的年画作品从内容到艺术手法都能满足群众要求并为他们所喜爱。在民间也流行着不少关于武强画师和年画的传奇故事，热情

歌颂年画的优美和民间匠师的精湛技艺，只是画师的史料保存下来的太少，仅有清末及近代数人的材料保存下来，现加以简要介绍。

阎老墨，清末画师。古家口村人，生活于清代咸丰以后，擅画神像及戏曲，门神画中之戳刀、戳锤皆为其拿手活。善点套，不画色稿，仅在画稿上注明各部色彩，印成后即达到鲜明和谐的效果。现存武强的一些门神画中有的反映着阎老墨的一些艺术风貌。

韩春堂，清末画师，大韩村人。生活于同治年间，寿至六十余岁。擅画戏曲，常给复兴德画店出样，人物形象生动壮伟，曾画过八扇屏《白袍征东》、贡笺《三国故事》、灯方《杨家将》及戏曲《杂八出》等。其中《杨家将》灯画集多幅为一套，情节生动，人物传神，构图简洁，能将复杂的剧情在有限的画面中表现出来，颇受人们的赞赏。

赵大亨，清末画师，旧城村人，生于清末同治之际，在世五十余年，终身从艺，擅画美女戏曲，与韩春堂齐名，故当时武强画业中有“死了阎老墨，美了韩春堂，正说要高兴，又出了赵大亨”的说法。曾画过《玉虎坠》八扇屏等。

陈天辉，武强西五祖寺村人。生卒年代不详。清末民初曾在武强小范镇经营画店，后来到北京天桥卖画，开设陈天辉书画店。他字画俱佳，尤擅画马，能以飞白书写花鸟字，并首创以喷笔作画，使画面展示出凹凸立体效果，颇为别致。

贾凌魁（1887～1973），武强乔疃村人。14岁时在武强南关锦章画店学徒，17岁时又从师孙玉芬。他聪颖好学,善于吸收各家之长，擅画花卉及古装戏曲人物，笔下的女性形象美丽俊秀，因而获得“贾美人”的绰号。喜观剧，能熟记剧情台词及各角色身段扮相，所作戏曲年画人物活灵活现，情节选择亦鲜明感人。曾画过《三国故事》、《狸猫换太子》、《水浒传》、《呼家将》等连环画形式的年画。贾凌魁学艺时武强南关流行半印半画的年画，因而也练就了点染丹青的绝技。他先后被德隆、新义成、祥顺、福顺德等画店聘为画师。传世作品有手绘《三娘教子》，表现舞台演出场面，王春娥对薛倚哥之严辞训教，老仆人薛保对小主人之关切，薛倚哥受责后之神情都生动逼真地跃然纸上。贾凌魁为人忠厚，生活俭朴，认真带徒传艺，获得人们的称赞。

郝云甫（1900～1952），小刘村人。从师阎老墨，出师后在武强南关正兴和、新义成、德盛祥等画店售艺。1947年参加冀中十一分区在辛集成立之冀中年画研究社，从事年画改革和新年画创作，曾与画家阎素等合作《打渔杀家》、《逼上梁山》等。是连接武强传统年画和近现代新年画创作的民间艺人。

李祥，生卒年代不详。武强县五里屯村人，武强著名刻版师。其先辈亦以刻版为生。李祥继承祖业，技艺娴熟，出活迅速，有“飞刀李祥”之美誉。其弟李成章及子李长江亦从事年画雕版，且卓有成就。武强刻版师技艺高超，杨柳青画店多聘武强刻版师雕版，惜史料不存，李祥是现知最老的刻版师，但作品已无从考辨。

冀南的邯郸、大名，冀中的保定，冀北的张家口等地也有年画生产，多不同程度地受武强影响，或承袭其画样加以变化，风格大致相似，神马和门神画占有相当比重。

（注）近年发现一张《盘古至今历代帝王全图》，因其上面的帝王像画到元太祖为止，因而有的同志据此认为这张年画的祖版“绘制于元代初年，应是无疑的”，甚至由此发展为武强年画起于元代以前的宋代的论断。但细审该图，上端刻印有民国年间之国旗，下面文字列出的朝代体系及帝王已达清末，图中所刻帝王服饰皆近于明清以后的戏装，包括元世祖亦如戏曲舞台上戴汉族王帽之皇帝而非蒙古装束，其祖版显非出于元代。由于民间年画流传及翻刻情况复杂，此图恐不能为武强年画始于元代提供有力的证明，武强年画早期作品皆已湮没不存，现今可以看到的实物皆为清代刻印，志书对武强年画亦无记载，从全国民间年画整体的发展情况来看，结合武强县城及该县明初移民后经济文化才获得较大发展的历史，其年画业之兴起恐难超过明代。关于这个问题还有待于发现更确切的史料，故笔者对武强年画起源于元代之说抱谨慎态度。


关羽读春秋・清・山西新绛


打金枝（灯画）・清・山西临汾



麒麟送子・清・山西临汾

（七）山西晋南地区年画

山西木版年画产地集中在晋南地区，其分布大约以临汾（古平阳府所在地）及县西南的古平水县（即今临汾的金殿村）为中心，并括及洪洞、赵城、襄汾、曲沃、稷山等地。近代内蒙黑水城遗址发现了金代平阳姬家刻印之《四美人图》及徐家刻印之《义勇武安王位》等带有节令特色的独幅版画，可证此地生产年画具有悠久的历史。

晋南地处汾水下游，土地肥沃，平阳（今临汾）一带据有重要的地理位置，交通便利，文化发达，传统文化积淀异常丰富深厚，史传远古尧建都平阳、舜建都蒲坂、禹建都夏邑，均位于晋南地区。这里在宋金时曾是书籍雕版刻印中心，所刻书籍大多附有精美的版画插图。1127年金兵攻破北宋首都开封，把一部分雕版工匠掠至平阳，与原有的雕印者结合，设立专门管理经营刻书的机构，一时盛况空前。据《金史》记载，平水县有著名书坊晦明轩刻印有宋人文集。著名的佛经巨制《金藏》，也是于金代皇统八年（1148）至大定十三年（1173）在这一地区刻印的，雕版异常精美，字体严整劲拔，每一卷经的开始都刻印着如来说法图，是古代版画中的上乘之作。这里还是民间画工极为活跃的地区，北宋绛州画家高克明擅画山水、人物、道释，是一个多能的画家，他从山西

到开封进入翰林图画院，升至待诏，曾奉命作《三朝盛鉴图》，并刻版印刷。绛州人杨威以画“村田乐”享名，其画在开封可卖到高价。南宋画家马远的先祖即是北宋时期享名晋南的“佛像马家”。元代的著名画工朱好古技艺高超，现存永乐宫、兴化寺、广胜寺及青龙寺的壁画可见民间画工之卓绝水平。但这一带元明时期的年画并无遗物保留至今，近代晋南木版年画与宋金时期版画的继承关系尚待研究考证。

据调查及现存资料可知，最晚在清代前中期晋南年画制作已极为普遍。在临汾及所属屯里、西芦、大堡、金殿、桑湾等村，襄汾的东王村、襄陵镇、庄头村和汾城的单家庄、曲沃、侯马、新绛县城（包括南关），以及南李村、北苏村及清时所属稷山、河津、闻喜等县皆有木版年画作坊及画铺。在手工业、商业发达的绛州城，著名的年画作坊及画铺有益盛成、德峰昌、同裕兴等家，绛县南关薛家经营的益盛成画店开业于清咸丰初年，每年印销年画达50万份以上，产品行销陕西韩城、西安等地。襄汾单家庄有南庄画局，起于清代嘉庆道光之际，杜村、东王村画版中发现有康熙年月字样，可见其历史是较为悠久的。临汾城内还有德泰纸局、益顺画局，洪洞城内有瑞兰斋，曲沃有同成纸局等，也都是著名的作坊。有些画店常年雇工匠印画，分布于广大农村的小型作坊则多以一家一户或数家农户合营，成为农闲时的副业产品。

晋南年画的题材和样式都有鲜明的地方特色。戏曲年画多取材于当地流行的蒲州梆子等地方戏剧目，有的年画则描绘与当地有关的传说故事。画面上的环境景物包括家具式样也都具有地方特色。描绘风俗的年画如《走亲戚》、《回娘家》等有着浓郁的乡土色彩和生活气息。描绘民间传说的年画如《猴抢草帽》、《老鼠娶亲》等非常诙谐有趣。花鸟虫鱼则寓吉祥愿望于美好形象，具有健康的审美情趣。晋南年画中的神马也占相当比重，有的形象与北方书籍版画有共同处，有的则与其他地区的神马互为影响。

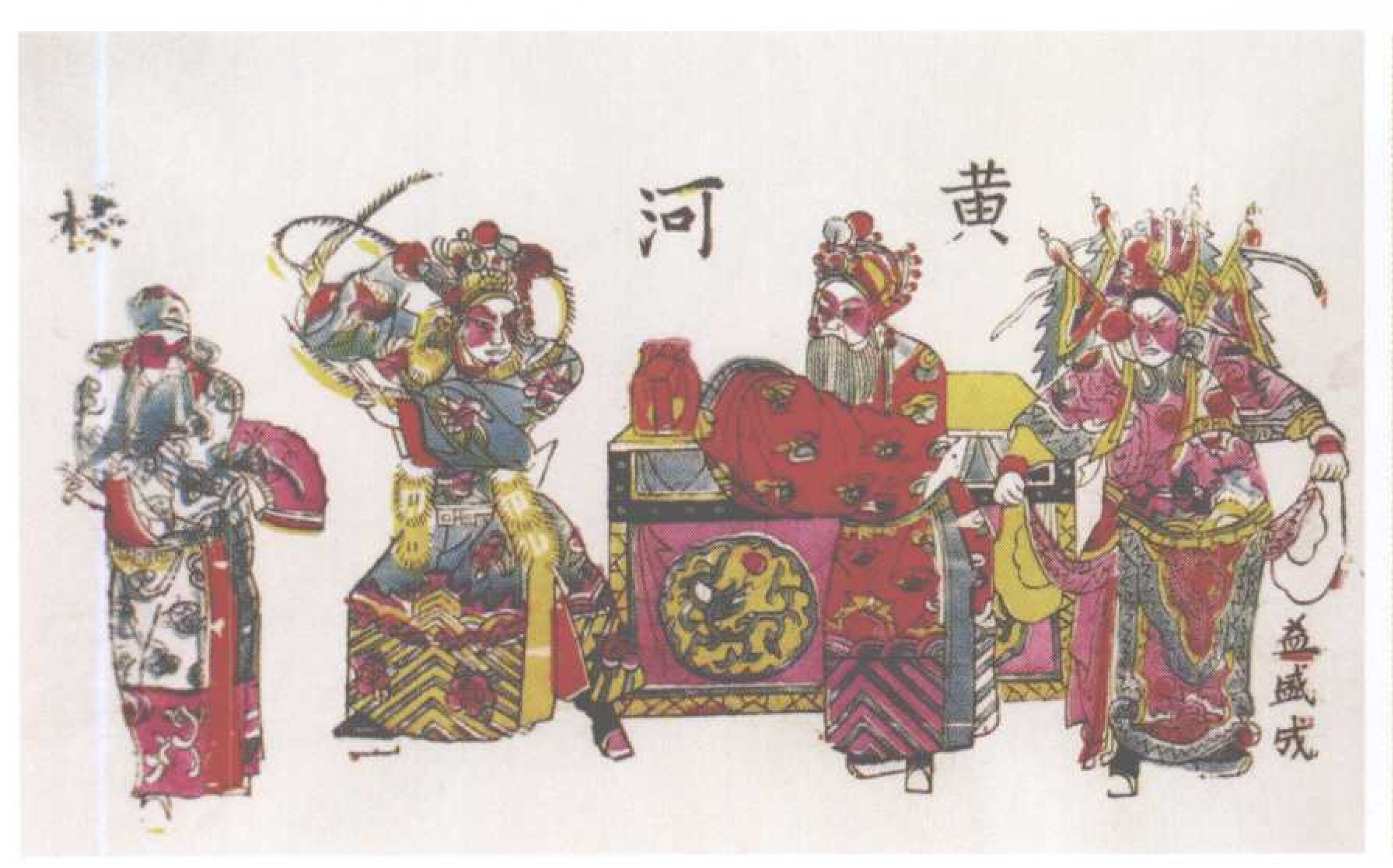
晋南年画根据当地群众生活环境风俗习惯的需要，形式也多种多样，如中堂、贡笺、条屏、三裁、拂尘纸、桌围、窗画、灯画、门画 、历画、鱼缸、福字灯等应有尽有。制作上有以墨线印制和人工填色的，也有套色后半印半画的，完全套色的则多用黑、黄、大红、桃红、绿五色套版，对比强烈，在民间年画中独树一帜。

拂尘纸为贴于碗柜上方以遮尘土用的小幅年画，为晋南特有的年画样式。多取材于山西地方戏曲，如《汾河湾》薛丁山打雁、《少华山》烤火下山、《牧羊卷》舍饭团圆等，画面为狭长小横幅，每幅一图，戏中故事多发生在山西地区，人物形象及情节刻画鲜明生动，阴刻阳刻并用，黑白分明，具有鲜明的木版画意趣。有的还附以题诗，如《汾河湾》中即有“仁贵辞朝回家园，前行一在汾河湾。兄妹二人同射雁，一雁串死落黄泉”，字句通俗易懂，宛如民间说唱或戏曲中的词语。

窗画也是晋南年画中突出的品类，皆为方形构图，四幅一套，有花卉吉祥图画，也有戏曲人物故事，如《全家福》、《大香山》、《美人图》等，不少剧目已长期辍演失传，因而，也是研究戏曲史的宝贵资料。

晋南灯画现存一些墨线版，笔画颇为精微，人物间彼此关系及动态生动自然，神情刻画细腻入微，皆

黄鹤楼・清・山西新绛



少华山・清・山西临汾





香山还愿·清·山西临汾

不画背景，但却使人物情节更为突出，衣纹勾描亦显示出较高的技巧。如《打金枝》中郭暧向公主作揖陪礼和公主一手执团扇一手托香腮背向郭暧的神情刻画，可谓曲尽其态，而一旁画一丑角打扮的太监，面带嬉笑地离开，更增加了戏剧性。这些画稿显然出自画匠中的高手。

另外在晋北地区的大同、应县亦有木版年画刻印，其品种除门神外，也有戏曲故事及山水人物，绘刻具有古朴稚拙的风格特色 。⑤

（八）陕西凤翔年画

陕西的木版年画大体可分两支：关中地区以凤翔为主,陕南以汉中为主,其中产量大、 品种多、风格突出者又以凤翔为代表。

凤翔是关中文化名城，有着悠久的历史和深厚的文化积淀，古称雍，“凤鸣于岐，翔于雍”，是周王朝发祥之地，也是秦朝创业之区，这里曾发现大量珍贵青铜器和著名的石鼓文。汉唐以来凤翔成为长安以西丝绸之路上的重要驿站，唐代凤翔府辖有今宝鸡、岐山、麟游、扶风、眉县、周至、虢县等九县，曾一度定为西京。唐宋很多著名文人、艺术家都到过凤翔，唐代大画家吴道子和王维曾在该地开元寺中创

立锤大门神·清·陕西凤翔



雄鹰镇宅·清·陕西凤翔



作精美的壁画，雕塑家杨惠之也在天柱寺留下栩栩如生的泥塑，宋代苏轼任凤翔府判官时写下《凤翔八观》咏唱，王维壁画中的双钩竹宋代时曾被临摹刻石，现收藏于西安碑林博物馆中。以后凤翔均为州、郡、府治，直到民国二十六年陇海铁路通到宝鸡以前，凤翔一直是陕西西部的政治、经济、文化中心。

凤翔不仅有古老的文化传统、美丽的自然风光，逢年遇节这里还有多彩的民俗活动。人们心灵手巧，造就了丰富的民间美术，所产木版年画、剪纸窗花、泥塑玩具、刺绣等远近驰名。年画刻印主要集中在城东十里的南肖里、北肖里及城南的陈镇，其中以南肖里邰氏经营的画店历史最为悠久。据邰氏家族所传正德丁卯年绘制的祖案上记载，肖里村从明正德二年起邰家即有八户从事年画业，又据乾隆五十五年（1790）邰顺家谱记载，邰顺从乾隆年间继承祖业经营有万顺画局，后代相继延续为荣兴画局、世兴画局，其间历六代人一百九十多年一直延续至今。

清末民初之际杨柳青、桃花坞等南北两大年画中心已开始呈现衰落之势，但凤翔年画却仍保持着发展的势头，生产作坊达六七十个，画局也有十多家。1933年至1937年生产者达一百多家，规模较大的画局从业人员就有30人以上，年产量达600万张，仅世兴画局一家就产420万张。从搜集到的旧版上雕有的字号即有世兴画局、兴顺画局、复兴画局、陈镇郝记、陈镇李记、陈镇家记、陈镇张记、长兴记局、永远画局、都兴画局、福善画局、德厚画局等。年画品种日趋完备，装饰性的墙画得到较大的发展，印刷工艺也有改进和提高，多方面满足着新年民俗的需要。

凤翔木版年画风格古朴浑厚，在题材、形象及装饰手法上都独具特色。凤翔的木版门神有四十余种之多，四尺大门神气势恢宏造型庄严威猛，色彩鲜明绚丽，画工和雕版都有很高水平；小门神生动活泼形式多样。武门神中有秦琼、敬德、方弼、方相等，衣着姿态亦有丰富的变化，有站势、坐势、镇殿、上朝、骑马、持戳锤者、执鞭锏者、戴风帽者、坐虎皮椅者等多种样式。人物造型受戏曲的影响，脸谱如当地社火谱式，独具特色。早年曾有手工染色开脸勾金者，但后来流行的还是套版水印。文门神中有天官、三星、财神等民间神祇，房门画中又有状元进宝、刘海戏金蟾、天仙送子、加官进禄、蟾宫折桂、白猿偷桃孝母等吉祥画，另外还有鱼乐图、祖孙乐、倩女寻梅、佳人受菊、打婆变驴及娃娃戏等富有浓郁生活气息的形象。谷雨节和端阳节时贴于门窗的钟馗、张天师、神虎镇宅、鸡除五毒等也反映了人们祈求幸福平安的愿望。贴于住房内的年画也非常丰富，陕西八百里秦川自古就是农业发达地区，凤翔年画中的《男十忙》、《女十忙》表现耕耩锄榜及纺纱织布、男耕女织的画面朴素而生动感人，人



金山寺・清・陕西凤翔



黄河阵・清・陕西凤翔



金沙滩双龙会（墨线版）・清・陕西凤翔

物形象顾盼传神，构图布置巧妙紧凑，颇具汉画像石及明代木刻插图的神韵。陕西又是古代民间戏曲发达的地区，激昂豪放的秦腔、风趣的眉亐及道情、秧歌等地方小戏深受民众喜爱，也促成了凤翔戏曲年画的发展。这些年画多成组成套，如《西游记》、《三国演义》、《封神榜》、《白蛇传》等，有的多达二十余幅。《铁弓缘》、《蝴蝶杯》、《火焰驹》、《马芳困城》等又都是秦腔中的经典剧目，其中的剧情人物在当地达到妇孺皆知的程度，这些戏曲年画贴在房中炕头墙上，人们既欣赏艺术，又讲戏说古，褒忠贬奸，在道德观念和审美情操上给予人以深刻影响。凤翔年画中值得称道的还有那些装饰窗格的风景花卉和讽刺社会上不良作风的《小人图》等。凤翔年画是在古老文化传统和人民生活沃土上成长起来的，从那些富有魅力、质朴而优美的画幅中，可以看到仰韶彩陶装饰、先秦青铜纹样、秦汉砖石花纹以及唐宋绘画的影响。现存凤翔年画中有一张雄鹰镇宅的巨幅，宛如明代画鹰名家林良的墨鹰，形神兼备，具有庄重而雄悍的气势，应为较早之传本。



娃娃弹三弦·清·陕西凤翔

凤翔年画众多的作者已无从查考，现在所知者为世兴画店之邰世勤和邰怡。

邰世勤((1893—1970),西凤世兴画店掌门人，自小酷爱绘画，后拜苏姓画师学艺，从事庙宇壁画绘制。他多才多艺，能设计雕刻皮影和绘社火脸谱，曾集绘社火脸谱890余种辑为三册。他继承祖业，主要从事木版年画绘稿及雕版，前后由他设计和雕刻的年画版有300套之多，从而使世兴画局之年画品种达千余种，年产量达600多万张。所设计之《四时报喜》、《吉庆有余》、《倩女爱梅》、《佳人爱菊》、《娃娃弹三弦》等流传至今，被西府民众称为“全把式”。邰世勤之子邰怡（1921—1984）绘画技艺得家传，长于木版年画绘稿及刻版，曾任小学美术教师，后在凤翔县农牧局工作，1957年错划为右派，被下放回家，他开始成为专业艺人。经他设计的窗花画及门画数十种，美观大方，受到群众喜爱。“十年动乱”



四时报喜·清·陕西凤翔

中传统年画被砸抄，他为了延续年画艺术，创作了带政治标语口号字画结合的窗花门芯，使年画艺术得以流传。改革开放后他发起组织第一个陕西凤翔南肖里工艺美术研究会，致力于年画的恢复和发展，后来又组织凤怡年画特艺研究所，恢复传统年画50余种。1980年后他身患癌症，但仍坚持工作，并整理凤翔年画史料，写成《我所经历的凤翔木版年画》和《凤翔木版年画见闻记》在《美术研究》等刊物上发表。他为人正直，能画能刻，继承祖业，一直执著地发展年画艺术。邰怡之子邰立平现仍继承祖业，凤翔年画传统作品在十年动乱中损毁严重，他立志恢复，千方百计搜集旧样重新刻印并结集发行，做出了一定成绩。

汉中地区刻印年画亦有较为悠久的历史，旧时画店集中在城内中山街和东关一带。所产年画以门画为主，品种丰富，其中不少是小说戏曲及民间传说中的人物，如姚期、马武（《东汉演义》）、裴元庆、李元霸（《隋唐演义》）、孟良、焦赞（《杨家将》）、常遇春、胡大海（《明英烈传》）、姜子牙（《封神演义》）等，据不完全统计，汉中门神画约有六十余种。

陕西蒲城兴镇有生产鞭炮、红纸和门神等年货的行业，刻印的门神风格样式均与凤翔相似，显然是受其影响而发展起来的。其产量甚大，多销往西安等地。陕西北部的神木有着古老的文化底蕴，近年曾发现一批年画版，画店系由武强人设庄开设，其中最有特色的是灯画和窗画，风格和河北武强相类。

（九）四川绵竹年画

四川民间年画产地分布在川西北的绵竹、川东的梁平和川南的夹江等处，风格各有差异，其中以绵竹年画最为著名，成为我国西南地区的年画中心。

绵竹位于天府之国的四川盆地北缘，因其地产竹，滨临绵水，因而得名。唐代著名诗人杜甫居成都时曾去绵竹，有《从韦二明府续处觅绵竹》一诗：“华轩蔼蔼他年到，绵竹亭亭出县高。江上舍前无此物，幸分苍翠指波涛”。刻画出竹林波涛的景色。这里自然条件优越，农业和手工业都比较发达。四川自唐代起就是雕版印刷的中心地区之一，绵竹年画的发展与悠久的雕版历史传统和当地产竹造纸的自然条件都有直接关系。《绵竹县志》云：“竹子之利，仰给者就不足，则印为书籍，制为桃符，画五彩神荼、郁垒，点缀年景。商贩远自陕甘滇黔，裹银米来易画，仲冬则接踵城南，购运者遍于五道百五十余县。”可见其盛况。

绵竹年画在明代即具一定规模，清代乾隆、嘉庆年间达到极盛，同治光绪年间有画店作坊三百余家，从业人数达千人。年画作坊分布于县城及城郊西南板桥、洼道、尊道、新市、拱星等处，优秀之画师、刻版师则大都集中于县城。县南清道乡画业亦甚为兴盛，著名之画店有傅兴发、云鹤斋、曾发皓等。他们的产品都各有所长：傅兴发刻印的门神做工精致，色彩鲜艳，眉目生动富有神采；云鹤斋的拓片古朴高

鞭锏门神·清·四川绵竹

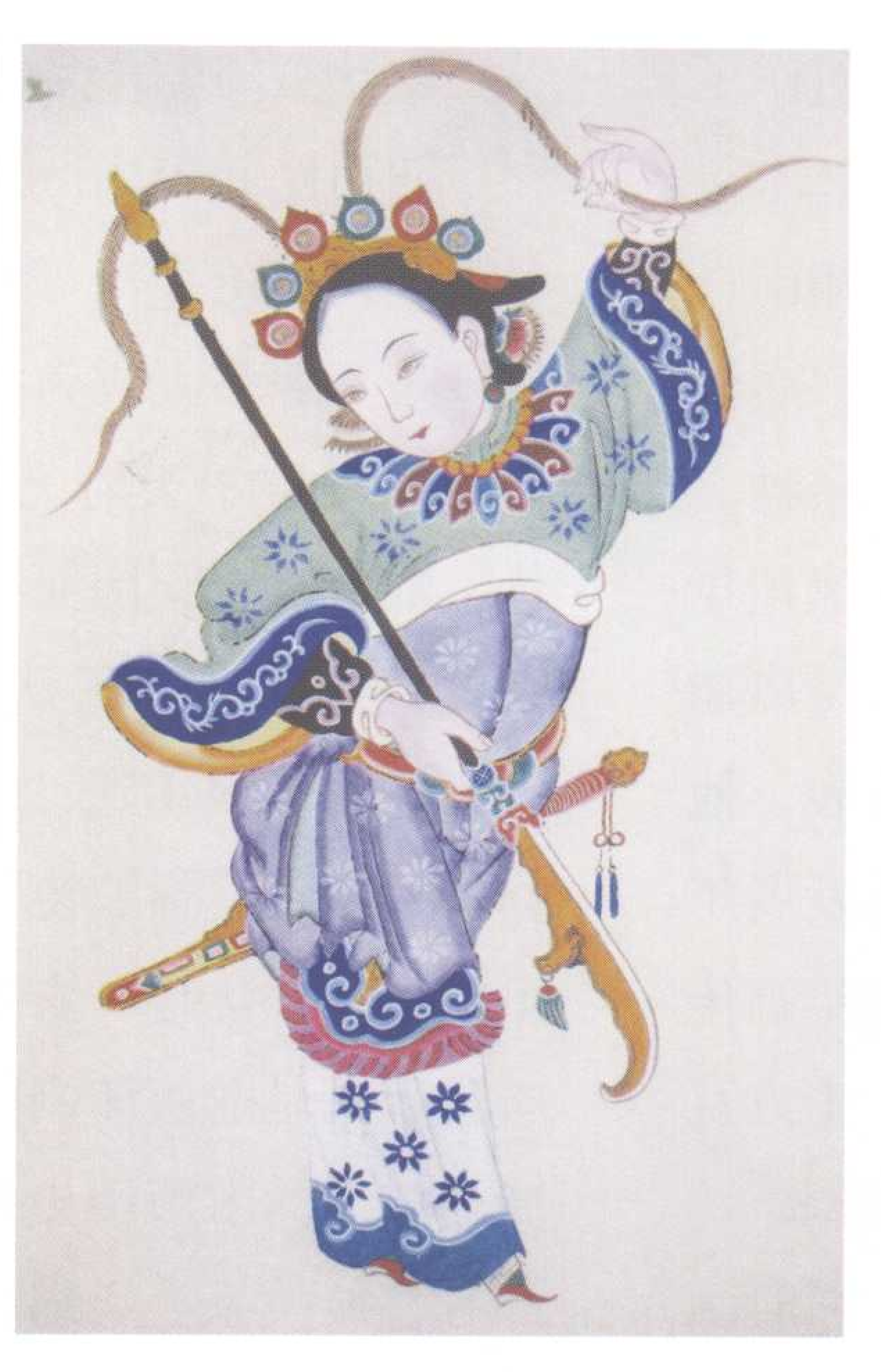




秦琼尉迟恭（填水脚）·清·四川绵竹






穆桂英和梁红玉门画·清·四川绵竹



清装武生·清·四川绵竹

雅，素有盛誉；曾发皓的清水大袍自成一派；尊道乡以仕女、娃娃享誉于时。大的作坊长年印刷，通过坐商、行商大量批发年画，销往云南、贵州、青海、西藏、新疆、安徽、湖南、湖北等地，有的还远销至印度、越南、缅甸等华侨聚集的国家。主要年画市场在南华宫及清道乡两处，大市在南华宫，从冬月初一开始，至腊月三十止，每天从黎明开始营业到夜二更天方始收市。小市在城内北河坝及清道乡，据说画市从清道乡摆到近城的南轩祠竟有7公里之遥，生意都十分繁忙。

绵竹年画的题材样式相当丰富，除神马、门神外，大略可归纳为辟邪迎祥、风俗、戏曲、历史传说、花鸟虫鱼及讽刺幽默画等内容。形式则有门画、斗方、中堂、条屏、案子、拓片等。在制作上采用半印半画及拓印的方法，特别精细者有的全用手绘，需要相当高的技巧。绵竹年画的半印半画的制作系只印出墨线稿，其余皆用手绘，墨线稿的雕印仅是起着复制粉本的作用，故同一画本由于彩绘匠师的艺术风格和造诣不同而呈现出不同面目，甚至同一画师画出的同样式的作品也各有差异。这种彩绘年画中有极为精致的工笔画，但多数为大笔挥洒点彩设色的制作。设色讲求“一青（印墨线及人物鬓发等处）二白（开脸等处）三金黄（甲胄），五颜六色（用洋红、佛青、桃红、黄丹、品蓝、品绿设色）穿衣裳”，达到色彩鲜丽的效果，称为“明展明挂”。由于设色后墨线被颜色覆盖，故又要重新手描，技巧熟练者笔飞墨舞磅礴大气，显示出极强的节奏感。其中最为特殊的是一种称为“填水脚”的年画，系年画艺人在年底完成画店工作后，用剩余的颜料额外勾绘几幅门神，拿到市场出售，为自己增加一点收入。由于时间紧迫，要求出笔迅速，形成“大写意”的风格，故技艺熟练的画家最能显示出艺术造诣，达到“笔才一二像已应焉”的妙境，特别受到艺术家们的称赞。这种在墨线印刷的基础上添彩手绘者称为“红货”，是绵竹年画的主要形式。另有采用拓碑的方法用朱、墨色彩拓印的中堂、条幅，因色彩单纯古朴而被称为“黑货”。拓印的木版画内容以吉祥神像为主，如三星、天官、财神、张仙、紫微、麻姑、和合等，也有字画的横幅和表现故事的四扇屏等，古朴高雅，多数具有相当的艺术水平，以云鹤斋画店所制作者最佳。

绵竹年画中门神占有相当大的数量，虽然也分为将军、文官及童子等类，但形象样式和其他地区迥然不同。武将因所执武器兵刃及姿态有扬鞭、按锏、拔剑、按剑、立刀、立锤等，皆为立姿，有的相对起



双旗门·清·四川绵竹

舞，生动活泼；有的相对站立，庄严威武。文官则有捧笏、如意、加冠、端爵及拈花状元等。童子形象最为丰富，有挑花、抱瓶、踩荷、踩鱼、扑蝶、骑麒麟等，又以画中童子数量分为二喜、三喜、四喜等，皆取象征寓意的手法表现对幸福美好生活之向往。文武门神中除常见的秦琼、敬德和赐福天官外，还有薛仁贵、诸葛亮、杨波、徐延昭等，有的是君臣、父子、夫妻成对的“门神”，如赵匡胤与赵普、梁灏父子及韩世忠、梁红玉等，还有的作清代兵将装束的形象，则是在其他地区门神中很少见到的。

斗方为装饰室内的年画，大都为高55厘米左右画幅，内容有历史及小说戏曲中的人物和美女、童子形象。戏曲人物多取材流行于四川的川剧，如《连环记》、《双旗门》、《摇钱树》、《打红台》等。戏中角色装扮架势悉依舞台演出绘制，人物生动，情节鲜明，为人们所喜闻乐见。一些讽刺画完全是画师们的得意之作，如《三猴烫猪》、《春官偷酒壶》、《狗咬财神》等。《三猴烫猪》画三个猴子与一头猪凑成牌局玩纸牌赌博，猪戴礼帽着马褂，肥头大耳，正手扶为他递烟的一位女郎的肩头，做调戏搭讪之状，而猴子则趁此机会在斗牌中闹鬼作弊，暗度陈仓地在桌下交换纸牌。蠢猪类似挥霍享乐的富家阔佬，猴子则是一副帮闲者的面孔，虽是游戏笔墨，但实际是对世情的影射和讽刺。

屏条有中堂、四扇屏、八扇屏等，中堂为装饰厅堂的大型立轴，多画福禄寿喜、天官赐福、紫微高照、魁星点斗、寿天百禄、麻姑献寿、赵公镇宅等吉

寿天百禄·清·四川绵竹



迎春图（部分）·清·四川绵竹




迎春图（社火部分）·清·四川绵竹

祥形象，构图单纯简洁，形象鲜明突出，往往在两旁还配以对联。

四扇屏、八扇屏适于表现情节丰富内容曲折或成组成套的题材，如二十四孝、百寿图、《西游记》故事画等。横幅擅长图绘宏伟庞大的场景，如表现全城迎春打春的风俗画等。

案子按其大小及装裱则有中堂、条幅等形式，但所绘者都是供祭拜神像用，如财神、三官、张天师、金刚、文昌、魁星及土地、灶神等。

此外还有专供贴于厨房的祥瑞神猫和贴于仓房的金鱼。

四川地区从唐代中期以后就画手云集，绘画创作非常活跃，南宋邓椿云："蜀虽僻远，而画手独多于四方。"远在宋朝就有画家的画被刻版印刷，如擅画山水的楚安和尚，画风细致，又每在画上点缀姑苏台、滕王阁等名胜楼阁，为人们喜爱，后来就把他的画刻印成扇面画。这种传统对后代亦必有所影响，但民间画师过去不为人所重视，故其史料很难流传下来。经过调查和挖掘，仅得乾隆及同治光绪年间的一些画师的姓名，乾隆年间有王国成、王国兴、王国顺、马贵、苏炳斋，嘉庆年间有杨茂春、王正云、邓晋安、沈彦章、要生安、黄定一、钱化龙、王世珍、杨世伦、莫明武，同治光绪年间有苏清云、吴彬如、余文炳、黄瑞鹄、肖南甫、黎广修、孟世康、吕会仙、莫显福、龚倍珍、韦益清、单飞雄、魏建堂、梁云鹤、邓朋先，清末民初有王天宝、张学源、马宗礼、马宗义、陈玉隆、汪洪元、萧华金等人，但其事迹有有待进一步挖掘。现仅就其中黎广修、张学源和黄瑞鹄的事迹加以介绍。

黎广修（字德生）为绘塑兼能的匠师，且工诗词，他曾于光绪九年至十六年（1883～1890）率弟子五人在云南昆明筇竹寺塑造五百罗汉彩塑，为近代宗教彩塑之杰作。据说他在塑造之前都先画出草图，按图塑造，形象千姿百态，显示出他丰富的生活阅历和

形象积累。现筇竹寺内尚存有其书画作品遗迹，但其年画作品却无从查考。

张学源（1879—1968），绵竹县城关镇人。出身贫寒，其父靠贩羊及卖羊肉为生。张学源幼年随父做生意，18岁时才拜师学艺，20岁时自己开始独立经营。他肯于钻研，虚心向前辈求教，注意搜集前代流传的画样及雕版，用心揣摩，集众家之长而自成一体。所作工笔画形象优美，行笔稳健，风格清雅宜人。以大红绫缎做寿屏，富丽堂皇，别有一番风韵。作门神在施朱、勾线及开相上均有独到之处。他在绵竹积英街开设画铺，客户源源不断，生意颇佳。每年去成都赶青羊宫庙会，每次都要运三车货销售，品种多样，有工有写，人物画多渔樵耕读、八仙过海、文人贤士、三国人物及八爱图（太白爱酒、东坡爱砚、渊明爱菊、和靖爱梅……），其中有的是继承前代的雕版画样，有的则是他自己创稿，由绵竹著名雕版师李汉青刻版。在庙会上还兼应临时命题作画及画扇面，深受欢迎。他还擅作壁画及彩塑。新中国建立后，他的艺术受到政府的重视，支持他建立年画社，带徒授艺。1968年病故，享年90岁。张学源之子张先富(1919—2000)继承家学，以彩绘见长。尤精于工笔，所绘中堂及条屏均显示出很强的功力。现绵竹年画社收藏有他画的《紫微降兽》、《寿天百禄》、《百寿图》及《十八罗汉》等作品。他除了彩绘传统作品外，还能创稿。1981年曾为四川出版社绘“福”字图，发行量超过百万，深受农民群众的欢迎。

姚春荣（1899—1995），女，绵竹城关镇人。出生于年画世家，自幼耳濡目染及长期实践，掌握了纯熟的彩绘技巧，长于斗方，所作仕女生动传神，呼之欲出。所作《天官赐福》及斗方《麻雀嫁女》、《三猴烫猪》等甚受称誉。

何青山（1918—1994），绵竹清道镇人。清道乡以绘制“清水大袍”著名，何青山为重要传承人。他的全家四代二十余口组成年画作坊，投入彩绘，流水作业，坚持手绘门神的传统技巧，其产品颇受欢迎，常常供不应求。

众多的画家中有可靠作品流传者为生活于清末民初的画家黄瑞鹄。

黄瑞鹄（1866—1938），绵竹城关人。擅作人物，以精于写实技巧为人称道，当时画商们争相聘请他绘制年画稿样。从遗留作品《迎春图》中可见其造诣。《迎春图》为长600厘米的画卷，生动而形象地画出了清代末年绵竹城内庆贺立春的节日风俗。画卷分迎春、报春、游街、打春四部分，画各行各业人物400多个，迎春部分主要画绵竹知县迎春的队伍，有旗牌鼓乐，骑马的人化装成刽子手引导着骑在牛上身穿戏装的春官，后面是绵竹县官坐在八人抬的步辇上，前呼后拥好不威风，市街两旁夹道挤满了携老扶幼看热闹的人们。“报春”部分表现走出县衙的队伍行列，最前有鼓乐班吹号敲锣，后面跟着舞龙的表演队，再后则是扮成八仙的戏队，官员们骑马后随。队伍前方一侧还有舞狮及

鲁班先师・清・安徽徽州



百花公主・清・安徽临泉



灯牌灯彩的表演，十分热闹。街上有顶着盘卖小吃及挑担卖果品者、在“相天下士”的布招前为人看相的江湖道士、卖“扑噔噔”（一种春节的应时玩具）的正在兜揽生意，富有戏剧性的情节更为画卷增添了生活情趣。“游街”部分着重描绘社火抬阁，抬阁是一种民间花会表演，用巧妙的捆扎结构做成一人托举另一人，两人凑成一出戏的成组角色。如一戴驸马头套着蟒袍的须生托举一青衣，应是陈世美与秦香莲（《铡美案》）；一擎伞的小生上面站立着白衣女子，应为许仙与白蛇（《白蛇传》）；一白发梢翁托举着一个青年尼姑，应为梢翁与陈妙常（《玉簪记》）；还有孙悟空在箩筐上似乎要做精彩的表演，引起附近观众的兴趣和注意。“打春”部分画出了在县太爷的主持下打春牛的风俗情节。县署前摆着公案，案上排列着官印、签筒，县官坐于正中，书记衙役站立两侧，阶下差役已开始执棒打春牛，破碎的春牛腹中的五谷和小春牛随之掉落，象征风调雨顺、五谷丰登、六畜兴旺，有人跪向县官报春。画卷把这一习俗表现得生动具体、惟妙惟肖，具有相当的历史价值和艺术价值。

（十）安徽年画

明代中叶，安徽徽州地区成为载誉全国的著名刻版中心，优雅精美的徽派书籍版画代表着当时版刻印刷的最高水平。在此基础上发展了安徽地区的民间年画。根据调查，安徽年画的印制遍于皖南皖北地区，皖南以徽州、芜湖为代表，其他如旌德、宣城、泾县等均有印制年画的作坊店铺；皖北以临泉为代表，阜阳、亳县、萧县、界首、灵璧、凤阳等地也都有年画印制。

徽州地区多山地，田少而人稠，因而很多人以经商和从事手工业为生，涌现出不少能工巧匠。经济的发达促成了文化的繁荣，刻书业在明代极为繁盛，徽州刻书中插图之精丽为全国之冠，徽州刻工的超绝技艺，都对年画刻印发生着直接的影响。徽州年画在明代时已有生产，清代出现繁盛局面，印卖年画的花纸店遍及六个县的城镇，仅乾隆年间就有大型画店和作坊十八家，皆自产自销。清末战乱，使很多花纸店相继停闭，上世纪五六十年代安徽省的文物工作者在歙


大圣偷桃・清・安徽临泉





赐福龙舟・清・安徽芜湖

县桂芳斋花纸老店征集到明清时期画版四十余块；在造纸厂的回收故纸堆中抢救出不少珍贵的古旧印本，其中有一张竹林观音，墨线版印后傅红、黄、青三色，后有竹叶组成的“南无阿弥陀佛”，“其刻画古拙，线条粗壮，具有明代以前的时代特点”。徽州年画集儒道释之内容，有些大型画幅在年节挂于宗祠厅堂，如绩溪县的石氏宗祠每逢过年就挂出大幅版画《石氏历代报功图》，该图囊括了石氏历代的名臣武将，系用多块雕版分别拼印，这种展示起到光宗耀祖的作用。现存徽州刻印的一些神马，包括辟邪降福及行业祖师神等，刻工古朴，有些形象充满民间生活和民俗情调，例如《鲁班先师》表现的是木匠盖房立架的情景；《老郎先师》则刻印一人手挥折扇边走边舞，后有童子侍随，这个戏曲祖师神完全不类唐明皇或后唐庄宗之类的帝王形象，而是民间艺人的写照。

芜湖地处长江沿岸是皖南年画主要产地，邻近江苏，是水陆交通发达、商业繁盛的城市，在乾隆年间年画印制就非常兴旺，仅长街一处就有六家年画店和作坊，其产品行销到长江沿岸各省。安徽博物馆收藏有芜湖范泰隆年画店的旧年画套色版片四百余块，其中包括墨线版一百余块，内容有吉祥欢乐、风俗、美女娃娃、历史传说、戏曲故事、时事新闻及神马等，不少是自创自刻，也有一些是翻刻桃花坞和上海老教场的画样，形式多样，以横披为主，色彩与苏州年画类似，有的色调淡雅而明快。其中一幅《赐福龙舟》，描绘龙舟上鼓乐齐鸣，划桨者齐心合力催舟急驶，龙头上一人手执有“到处平安”字样的大旗，舟中又树立“消灾降福”、“赐福龙舟”的旗帜，船尾有擎红罗伞者，龙尾上立有一人腰插令旗，扬手做指挥状，情绪欢快热烈，是一幅具有民间特色的风俗年画。龙舟竞渡虽为端阳节传统活

十字坡・清・安徽临泉



动，除纪念屈原外还有驱邪降福的意义。

皖北地区靠近中原，其年画风格与皖南迥异，阜阳为年画主要集散地，古朴淳厚，色调艳丽，在清代中期兴盛一时。乾隆时期有广泰昌画店印刷的《门神》构图丰满，线刻遒劲，色彩艳丽谐调，形象淳朴，具有鲜明的地方色彩。但光绪以后逐渐衰落，印刷流于粗糙。临泉是皖北年画的最大产地，以刻印吉祥欢乐及传说故事的装饰横披画为主，当地农民将喜爱的年画称为“消消气”，表示越看越有趣越开心之意，至近代该县的小寨村和旧县集等地犹有十几处作坊，惜存版后来遭到破坏未能保存下来。从现传世之作品中可见恒兴、施贵兴、万顺、同太等画店字号，临泉刻印的神马受到河南朱仙镇的影响，但其戏曲传说的小画却别有意蕴，曾见《大圣偷桃》，以结实累累的桃林为背景，映衬着孙行者形象，具有浓郁的装饰风，十分朴拙有趣。皖北的界首、亳县与河南省相邻，其地年画及神马的生产也达相当数量，行销至河南、山东、江苏等地，形式风格既接近临泉，又有朱仙镇的影响。

（十一）湖南隆回滩头年画

湖南滩头镇是南方重要的木版年画产地，位于湖南省隆回县东南部，西距县城30公里，此地处于山谷狭长地带。因境内有三条溪水穿镇而过，相汇于镇北，积砂成滩，故称滩头。元末明初设“楚南滩镇”，后改称滩头镇。

滩头年画的生产和当地造纸业的发展及民俗活动有着密切关系。此地楠竹资源丰富，造纸业历史悠

将军五子门神・清・湖南滩头








苗族英雄·清·湖南滩头

久，元代时滩头已是土纸、色纸、粉纸的著名产地，有“纸都”之称。滩头的木版刻印业也相当发达，由于祭祀神鬼的风俗在楚地盛行，所以很早就出现了神马的刻印，在此基础上进一步扩展到吉祥图画的印制。传说明末清初有个叫王东元的秀才到滩头投亲，在纸马的基础上办起了年画店，刻印门神及吉祥图画，此后随着时代发展和经济的繁荣，品种样式不断增加。道光年间，和顺昌老板胡奇甫绘制了《桃园三结义》、《三英战吕布》、《花园赠珠》、《西湖借伞》等戏文故事，使滩头年画的内容得到进一步丰富充实。民国初期，滩头年画作坊达108家，工人2000余人，年产量达3000万张。著名的作坊有大生昌、大成昌、道生和、生成昌、和顺昌、荣松祥、忠良美、宝悦来、天顺昌、正大昌、义生和、宏顺庆等。其中大生昌开业于清末，有年画40余种，刻印精良颇享盛誉，还在天津、武汉、长沙、邵阳等地设立分庄，在其鼎盛时期具有相当规模。滩头年画产品销往云、贵、川、陕、鄂、赣、广东、广西等省及港、澳地区和东南亚华侨聚集的国家。据此推算，滩头年画最少有三百多年的历史。

滩头年画在制作上要经过选纸、蒸纸、托胶、刷粉、刻版、套印、开脸等工序。印制年画皆采用本地生产的土纸，在上面刷一层特有的白泥浆，这样加工过的纸不仅洁白，而且吸色性能好，渗而不滞，透而不糊，加之当地泉水又宜于调色，印上去的色彩分外明艳亮丽。套版彩印的顺序是先印色版，套色按黄、绿、蓝、橘红、玫瑰红等依次印刷，最后才印墨线，印刷工序完成后还要由人工对画中人物的面部进行点胭、画眉眼等加工描绘，以使其更为生动突出。

滩头年画有门神、神马、戏曲及吉祥图像等品种。

门神是滩头年画中的大宗。有些正面的执斧将军型门神与桃花坞类同，应出自同一稿本系统，但造型更为夸张，线条简洁刚劲，色彩则较为响亮明快，特别是面部形象以重墨突出眉眼部位，不同人物的眉毛有不同类型，几条线并列，具有很强的装饰美感。总的风格是古拙、艳丽、强烈甚至火辣，反映了特有的楚地文化风格特色。有的门神将关羽与马超并列，还有的表现苗族英雄形象，亦头戴风帽,身披斗篷,穿蟒袍系玉带,分别一手执鞭锏,另手拿着如意或梅花,也有的手端玉带而不执鞭锏，皆寓意吉祥,形象式样上可以看出是由传统的鞭锏门神发展而来的。这些门神画销行于苗族地区，也具有鲜明的地方风貌。另外，滩头门神画中也有一品当朝的天官型文门神、招财进宝的赵公元帅和麒麟送子之类的门童。



花园赠珠・清・湖南滩头

戏曲年画多表现才子佳人的爱情故事，如《花园赠珠》、《西湖借伞》等，情节鲜明，人物体态婀娜优美，表现了对真挚爱情的赞颂，构图上皆运用对称均衡的原则，略加布景，虽然数量不多，却也别具特色。

吉祥图画有和气致祥、喜中三元、吉祥如意、老鼠娶亲等。《和气致祥》画样完全与苏州桃花坞年画类同，但色彩处理上有自己特点。《老鼠娶亲》表现老鼠迎娶新娘吹吹打打的队列，分为上下两层，新郎骑马，新娘坐轿，打灯、打扇、吹奏、抬轿的老鼠各司其职，宛如人间的迎亲习俗，最有趣的是娶亲队列遇到狸猫挡路，最前面的两只老鼠抱鸡提鱼，正在向狸猫行贿献纳，这种近于漫画式的表现令人观之忍俊不禁。旧藏大生昌刻印的《老鼠娶亲》画幅上端文字标明“楚南滩镇新刻老鼠娶亲前本”，显示此图从原有老画本而来又加以创新。既有前本，则还应有后本，或已失传，原貌如何，是一个值得研究的问题。

梅婆（神马）・清・湖南滩头



龙车凤辇（神马）・清・湖南滩头



龙凤花纸・清・湖南滩头



神马主要用于祭祀，不限于新年使用，但刻印上与年画有密切关系。皆纯用墨印，一般不着色。其功能为辟邪求福，种类繁多，形象多彩多姿，有些属于湖南地方信仰，刻印风格古朴稚拙，具有民间版画的特色，如梅山三峒、梅婆帝主、岩官帝主、巡界九郎等神祇。梅山神信仰主要流行于隆回地区，分为上、中、下三峒，由赵、李、扶三个大王执掌。分司捕猎、养鸭及捕鱼，图中把三位梅山神画作三个农夫的形象，梅婆帝王是三个大王的母亲，梅婆帝王则被表现为一位普通妇女持扇扛伞匆匆赶路的情景，使人感到非常亲切。《龙车凤辇》系设坛祭祀、请神送神时焚化时所用，此图分上下两层排列，龙车和凤辇旁有侍者二人，执幡及斧，全画阳刻和阴刻互用，配搭适宜。纸马刻印历史最为悠久，文化积淀深厚，著名的陈青松纸马店家族已传至十四代，经营品种达一百二十多种，对研究民俗、民间信仰和民间版画有重要价值。



紫微大帝 •清•广东佛山





大刀福字门神 •清•广东佛山



天妃送子 •清•广东佛山

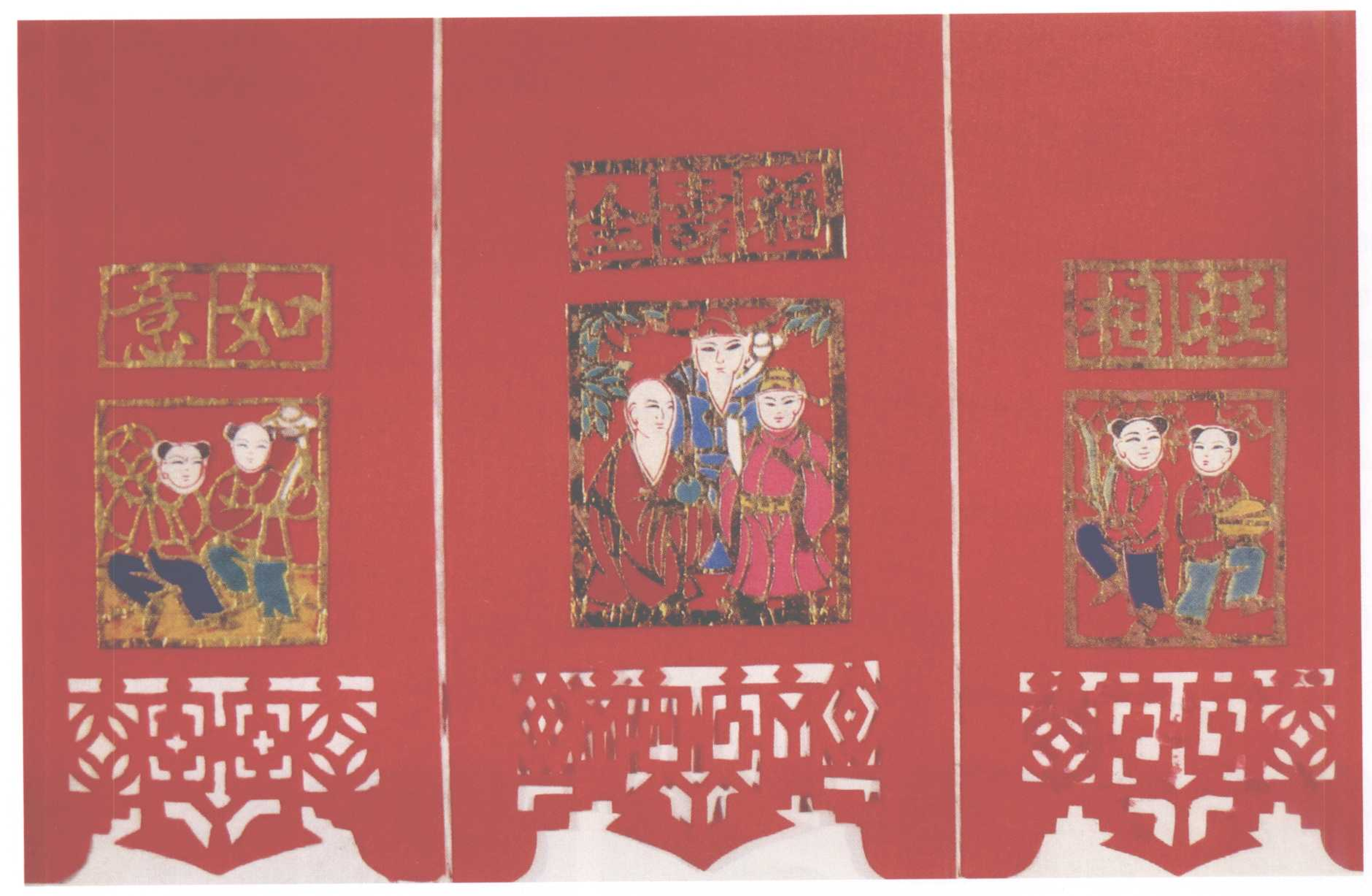
另外，滩头还在土纸上以苏木、槐花等为原料刷色制成色纸，并进一步生产木版水印的彩印花纸。也有的用镂空油纸版覆在纸上刷印，人们过年或举办喜事时用以裱糊住室，也有一些系包装用纸。其中龙凤花、福寿花、点梅花等亦带有吉祥寓意，和年画有着密切联系。

（十二）广东佛山年画

佛山位于珠江三角洲北部，物产丰富，商业手工业繁荣，交通发达，明清时为全国四大名镇之一，也是南方重要对外商埠。这里有品类繁多的工艺美术行业，如伞扇、彩纸、彩灯、木雕、饼模、石雕、砖雕、陶塑、灰塑、刺绣等，佛山灯彩秋色和石湾陶瓷举世闻名，木版年画也是其中重要品种。

据传佛山木版年画起于明代，兴盛于乾隆、嘉庆以后。清代时佛山画店有锦云、永吉堂、何现、怡雅斋、伍万安堂、德发、伍彩珍等十余家，其中以门神占大宗,鼎盛时日产达万对以上。民国初年《佛山忠义乡志》载:“门神行，咸（丰）同（治）此行颇盛，男女老幼恒有以钞写神相门神、波罗符为业者。在栅下、锦栅等铺尤多，今则神权日替，且点石印务日盛，如此者大不如前矣。”但20世纪40年代末经营年画者尚有一千余人，著名作坊有冯均记、广兴、广生、华隆、周添、长生、楠记、吴三兴、李保记等。其中被称为“门神均”的冯均记一家的门神年销售量即达十万多对。经营年画的店铺主要有伍彩珍、生昌、合源、和茂、万源、永茂昌、华隆、泰安、有昌、源昌、有信、永盛等十几家，多集中在福禄路和水巷一带。其产品主要销行华南一带，并远及东南亚地区。

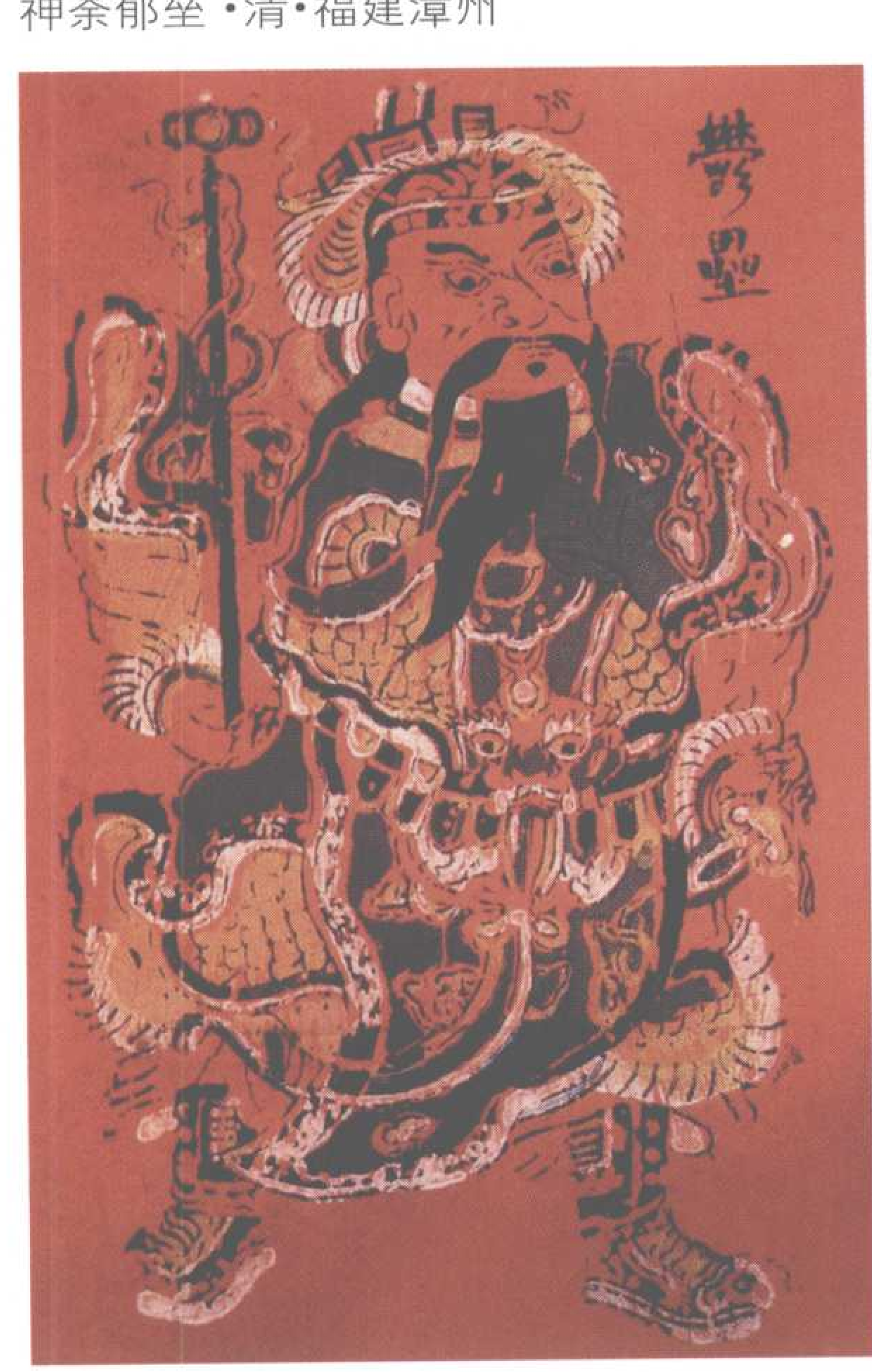
佛山民间年画包括门神画、神像画和节庆年画三大品类，其中神像占有很大比重。旧时岭南一代民俗盛行鬼神崇拜，清初屈大均《广东新语》中谓“粤人崇鬼，而佛山尤甚”，因此道教中之神祇如紫微、玄武、关帝、钟馗、张仙、财神、天妃、妈祖等的崇拜

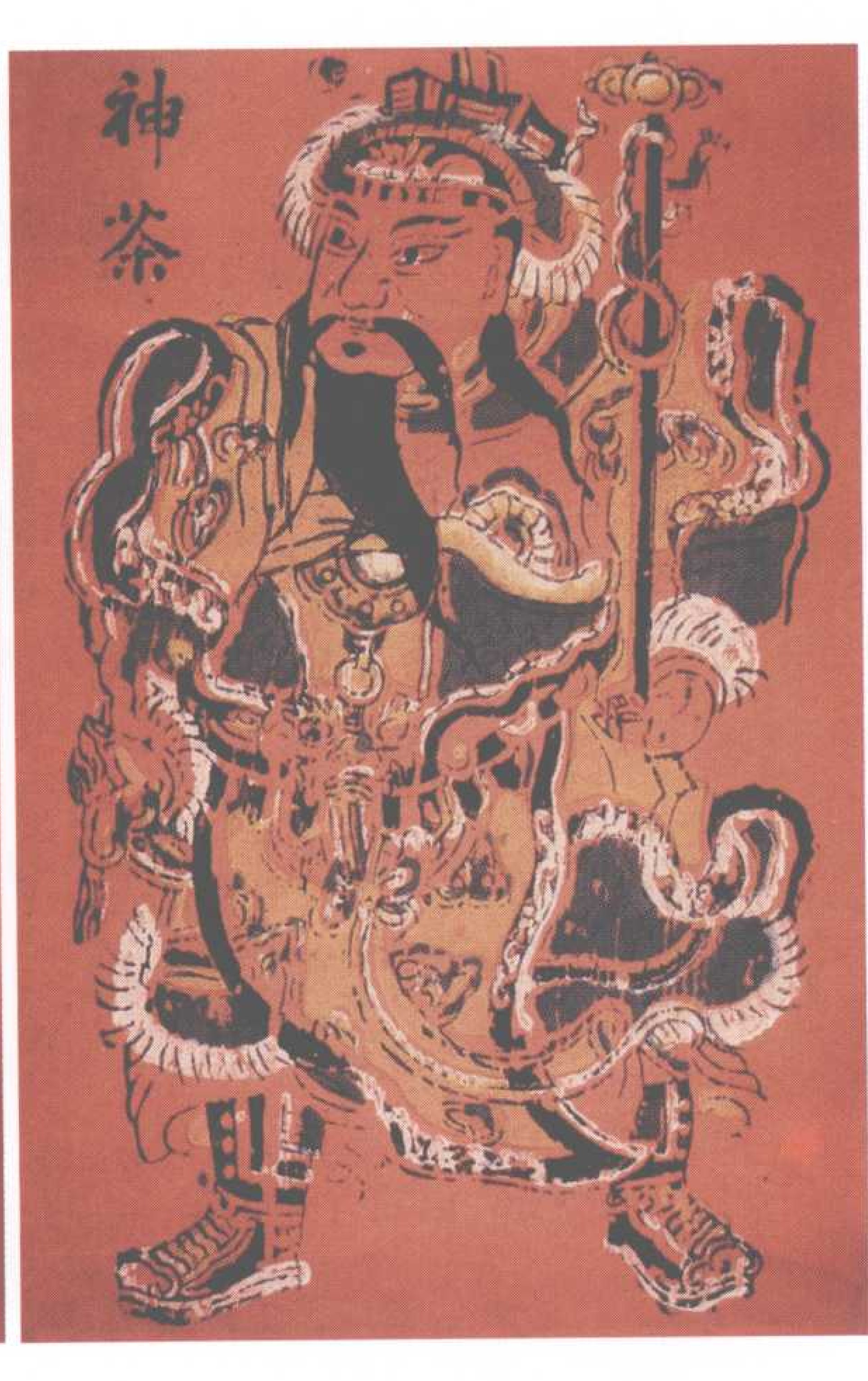


吉祥挂钱 •清•广东佛山

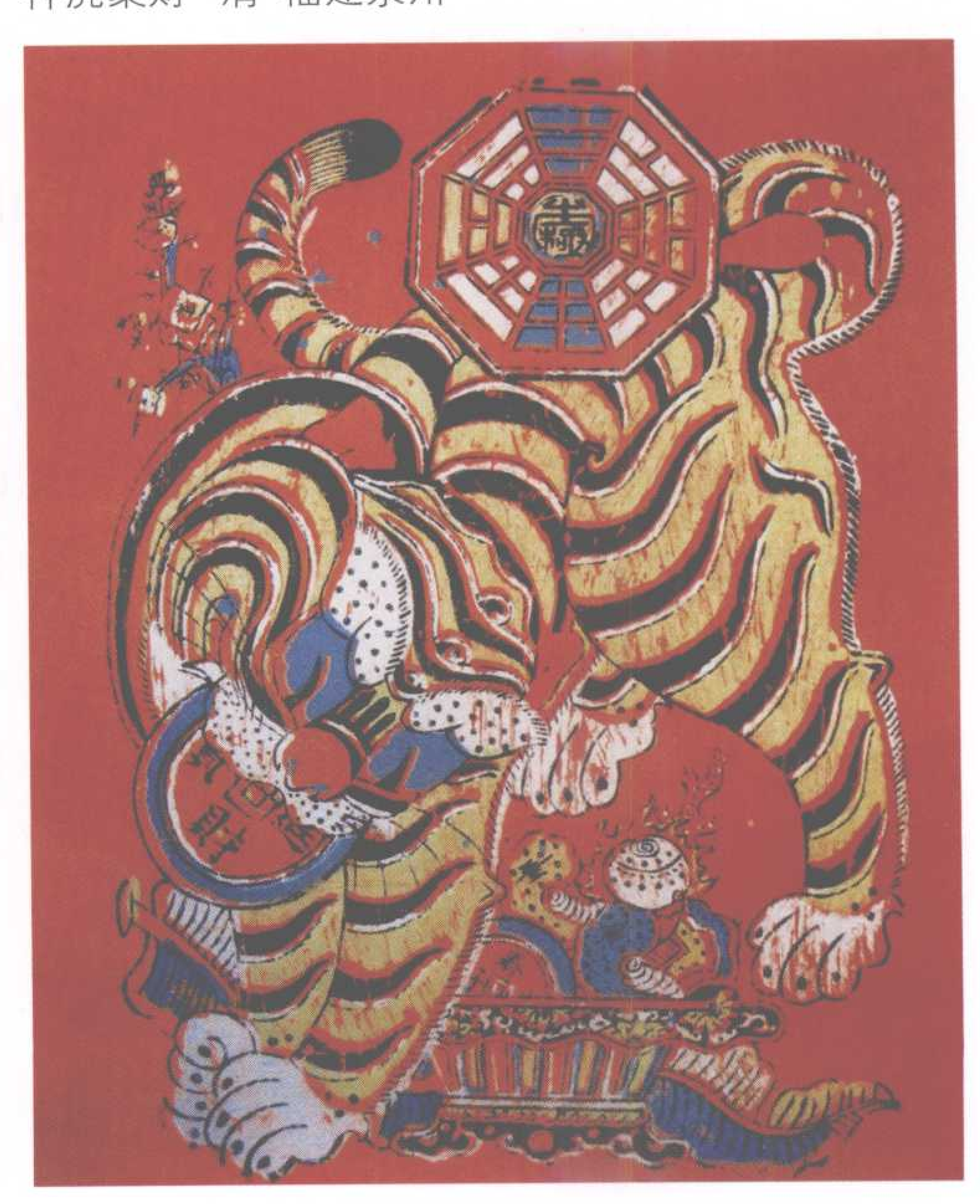
在民间极为普遍，始建于宋代的佛山祖庙为南方最大之北帝庙，对玄天大帝的信仰在民间有着深远的影响。适应民间信仰需要，佛山年画中出现的大量神像大都为驱邪降福之神。有的专为道场张挂而作，有的则供家庭祭祀供奉，还有的在新年陈列装饰门厅，大多为手绘或半印半制作。门神画有“神荼郁垒”、“秦琼敬德”、“加官进禄”、“五子登科”、“福禄寿三星”、“金钱童子”、“和合二仙”、“仙姬送子”等，尺寸大小不一。佛山年画的制作方法采用手绘、雕版印刷和半印半画三种，在南方年画中具有独特的风格。其中手绘及半印半画者皆线条粗犷有力，构图均衡饱满，形象突出。木版年画套色上善于使用红丹，配以橘红、黄、绿等色，有的人物盔甲袍带上加以金银色加强画面装饰效果。红丹是佛山的特

神荼郁垒 •清•福建漳州





神虎聚财 •清•福建泉州



产，红火鲜艳又不易褪色，门神画以大片红丹为底色，在华南日照时间长、阳光强烈、雨水充沛的条件下，可以不变色，保持艳丽明快的效果，加以简练遒劲的线描、饱满的画面构图，为新春节日增添欢乐气氛。彩印吉祥图画和剪纸结合起来制成挂钱也是佛山年画作坊经营的品种，此外，年画作坊还兼印一些道场祭祀用的符箓纸之类。



春招财子 •清 •福建泉州

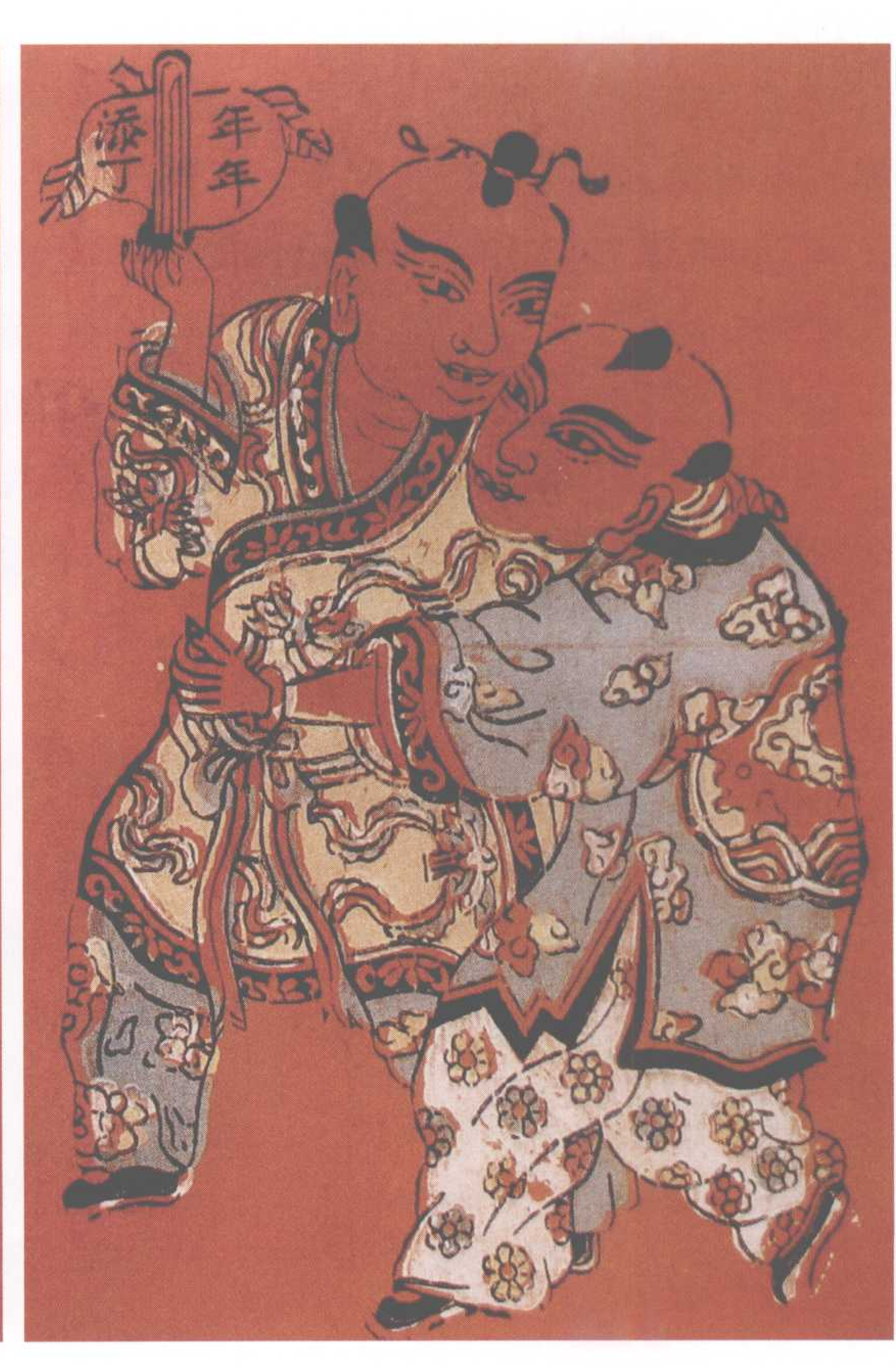
（十三）福建漳州泉州等地年画

福建的雕版印刷历史颇为悠久，“宋刻书之盛首推闽中”，远在五代宋元时期建阳即为重要刻书中心，明代达于极盛，以刻印经史诗集小说戏曲及民间日用书籍著名，且多附插图，有的小说戏曲书籍采用上图下文版式，古朴生动，普及性强。这些对年画的刻印应有一定影响。

福建年画产地主要集中于漳州、泉州、福鼎、福安等地，风格上亦别树一帜。

泉州为东南地区文化名城，是重要的对外航运港口。唐时泉州与广州、扬州、交州并称为四大对外贸易商港，经济发达，文化繁荣，素有“海滨邹鲁”之美誉。此地在宋代时雕版印刷已很发达，至明清而不衰。泉州年画制作基本上是水印套色，风格上与福建元明书籍版画有着明显继承关系。清代时泉州刻印作坊集中于道口街一带，重要作坊有三兴、重美、通兴、福记等，刻印历书历画等产品。泉州欢庆新春有着丰富的传统民俗活动，《闽书》载：“泉中上元后数日，大赛神像，装扮故事，盛饰珠宝，钟鼓震鸣，一国若狂。”“祀社，或二十三日，俗谓灶神是夜上





岁岁进财年年添丁 •清•福建泉州



齐天大圣 •清•福建漳州

天，以一家所行善恶秦于天也。又言：此日百神有事上帝，画舆马仪从于楮，具牲馔，焚而送之，至正月四日乃迎而复之，如送之礼。”泉州年画亦适应该地区民俗活动，以门画及符箓画为主，多在红纸上套印墨线及黄绿两色（有时添加白色及蓝色），内容有天官赐福、加官进禄、神荼郁垒、秦琼尉迟恭及门童等。

漳州年画以颜锦华老画店最为著名，据传颜氏原籍为泉州府永春五社卓埔村人，祖上为官宦，喜爱绘画，并将人们喜爱的画样刻印，成为新年装饰画。清代时泉州人大量出海，遂将年画带到海外。输入到中国台湾省及日本和东南亚等地。后来颜家在漳州定居开设颜锦华作坊经营刻书,分黑房和红房两部分,黑房专刻四书五经等科举用书,红房则印彩色套版年画。年画采用五色套印，先绿，然后是白、红、黄、黑色。还印祭扫用的冥纸，它是用黑色纸印制冥事活动所需的各种图案。还有把玉扣纸加工成水红色做年画的底用以印画，这些工序难度大又繁琐。颜氏“锦华堂”设在杨老巷祠堂的作坊，占地面积达一千二百多平方米，工人多达近百人，另在道口街一带还设有九间刻字铺，为总店业务服务，可见规模之大。漳州年画在清代形成兴旺局面，清末时画样已有数十种，内容有门画、风俗画、时事画，也有闽粤一带人民熟悉的戏曲故事（如《荔镜记》、《双凤奇缘》等）。门神多以红纸为底色，上套印粉绿、粉红、粉蓝等色，武门神中大都有“神荼”、“郁垒”文字，有骑马站立等不同姿态，其形象具有地方特色；文门神中则有天官赐福、财神献瑞、天仙送子及童子门画等，目前所见者有数十种。装饰年画则在白纸上套印墨线及赤、黄、橙、绿等色，风俗年画有九流图、庙会图等。戏曲年画皆以连环画形式表现，白纸上以黑、红、黄、绿四色套印，取材皆为福建流行的地方戏曲传统剧目，如《荔镜记》（陈三五娘）、《双凤奇缘》（王昭君）、《孟姜女》、《白蛇传》，大多两幅为一套，标明“前本”、“后本”，其中有些故事情节与流行的传说不同，故这些年画对研究民间文学故事也有重要价值。漳州年画中的斗方型小画多为字

左慈戏曹 刘备招亲 •清•福建福鼎



画结合组成，有以梅花组成的福字、寿星怀抱的春字，含有魁星的春字，也有纯以形象表现的吉祥图画，五虎图画五虎守着聚宝盆，按南方语音，虎、福发音近似，故也可名为五福图。另有一种庙门上贴的成套门画，每套四幅，以黑色作底，上套粉蓝、朱红等色，分别印有狮、虎、象、豹等四兽，牡丹、荷花、菊花、梅花等四季花卉，或福、禄、寿、喜等四种吉祥神像，颇具沉着鲜艳、古朴庄重的特色。

福鼎、福安靠近浙江，风格与漳、泉等地不同，特别是福鼎地区的戏曲年画，印成墨线后还加人工点染，构图上多在画上画一大头半身时尚美人,在其中安插戏曲人物,颇为别致,在福建年画中别具一格。

（十四）中国台湾地区木版年画

宝岛台湾是中国不可分割的领土，台湾文化与内地有着紧密的联系，明代时迁徙台澎的福建移民已具相当规模，清代以后大量移民由闽入台，逐渐形成了以福建人在台生活的族群，形成台湾与福建在语言、风俗、习惯、思想、宗教信仰等方面相类似的结果。尤其是漳泉地区的百姓迁居台湾后，自然地将原有的民俗生活内容移植到台湾，使台湾的民俗文化与内地血脉相通，台湾同胞欢度春节的习俗与内地也基本相同，门神、年画为必要之装点。先是从福建贩运年画到台湾销售，后来则有人自刻自印，据传台湾最初的年画是由福建泉州人王墙带来福建泉州的一些门神和年画作为画样加以刻印的，至今已有二三百年的历史，因此，台湾年画的内容形式风格大致与闽南年画相似。台湾年画印制业集中于台南市，年画作坊和画店多开设于米街一带，较知名者有源记、隆发、美记、王泉盈纸店及通兴、结成、以文、隆发、盛记、益成、林坤记等，其中以王泉盈纸店最为著名。此店系王墙后人所创立，所刻印年画多为戏曲故事及驱邪保吉之神像画。门神有神荼郁垒、秦琼尉迟恭、加官进禄、天官赐福等，神马则适应台湾的民俗刻印，有妈祖、保生大帝、钟馗等。为适应水上船家渔民装饰舱门的需要，又有八卦咒、狮头等样式，也有一些以历史传说和生活风俗为内容的年画，还有一些吉祥内容带有雕刻镂空的小画供装饰神坛或糊灯之用。这些作品在制作上皆为水印套色，具有人物突出、形象传神、动态生动、主题明确、构图饱满的特点，酷似漳泉地区年画，在风格上与明清建阳版小说戏曲版画插图也多有相通之处。

七娘夫人 •清• 台湾台中



狮头衔剑 •清• 台湾台南



三、年画的创作与发行

随着年画艺术的发展，各地自然形成一批以画师、刻版师为主的创作人员，而印刷和销售发行则以作坊和画店为主体。画店成为组织创作、印刷年画、发行销售的中心和枢纽，在年画的经营和产销上积累了一整套经验。一张年画要经过创稿、刻版、印刷、发行才到群众手中，由于年画业的发达，创作和发行等环节也日趋完善。

年画的经营和创作都以画店为中心，画店的组织多是厂店结合，前店后厂。一方面组织创作和印刷，另一方面通过商贩批发产品，靠这些环节使创作、出版和群众需要之间发生紧密的联系，群众的反映和年画的销售情况很快通过营业渠道反馈到画店，作为下次组织创作和生产的依据。

木版年画是很多民间艺人和手工业者集体创作的产物，有的甚至是数代人智慧的结晶。年画创作主要由画师完成，但还要经过刻版师刻版，刷色工刷印。像杨柳青那样的半印半画印画结合的年画，需要由人手工填色和开脸画眉眼，高档的还要经过裱画工装裱，其中有一个工序制作不好，整个年画作品的质量就会受到影响。所以年画一半靠画工，一半靠印工，而各个工序都有不同要求。


山东高密的一家年画店

起稿由画师担任，但题材内容则大都由画店拟定，创稿时必须考虑社会需要和群众爱好，并要照顾到生产刻印条件和销路。画师在接到命题后，先用香头或木炭条在毛边纸上起稿，谓之“朽”，经过推敲完稿后送到画店，老板把画稿挂到墙上反复琢磨并征求意见，然后再送回请画师按意见修改，有的要反复数次，中国传统画论中之“九朽一罢”即指此，满意后才勾线定稿，谓之“落墨”。

画师起稿时不止注意突出主题，还要时时考虑群众的欣赏习惯和生产印刷条件，要想方设法让人喜爱甚至到百看不厌的程度，这样才能有销路。所以讲究内容吉祥、形象俊秀，人物有“精气神”，笔锋好，


年画作坊


印画


晾画

色彩鲜亮，贴在墙上或放在桌上，无论从哪一个角度看都禁得住观赏，这样的作品经过几年都不减销路，谓之“延年”。此外还要考虑到生产条件及成本，套色太多费工费料，人物太多刻起版来就特别费事，特别是杨柳青半印半画的生产，画面上人头太多必然增加涂色开脸的劳动量，成本售价也会随之提高；但太少了又不热闹，章法不好安排，做到恰到好处需要丰富的经验和相当的技巧水平。

画稿定稿后即可交给刻版师雕版，要求以不走样并保持原作精神为原则。画中头脸、衣纹、树石等线通过雕版能更增加遒劲流畅的艺术美感，刻版手艺不好，技术不到家，就必然损害原作的神韵而使之减色。因此，刻工的水平好坏对年画质量也起着至关重要的作用。

画师除了完成墨线稿外，还要绘出四至五张分色稿，谓之分套，以供刻色版之用。另外要填一张色彩效果稿，谓之“爨套”，画师的爨套技术高下对刻色版和印刷效果好坏有直接关系，设色上灵活而有变化，搭配谐调得当谓之“活套”；有的只是一大块一大块的死色而欠灵活生动，则谓之“死套”。这样一张年画要刻五至六个版，约用二十天至一个月的时间完成。其中墨线版最为重要，行家称为“主版”。为了使大量印刷时仍不失原画精神面貌，在刻版上要严格要求做到“陡刀立线”，即突出的线基本上要上下一样宽，这样才能达到即使大量印刷版面磨损后也不会走样。一块版根据画面粗细又分为三类不同的刻线：一等线是人物的头脸和手的刻线，最为细致，不能差分毫，因此最难掌握；二等线是衣纹，线条虽较头脸粗一些，但必须注意笔锋；三等线是野景、树木庭园，相对比较好刻一些，一般学徒工先从刻三等线入手。

刻版完成后即进行印刷。印年画有专用的案子（即工作台），先把墨线版放在案子上，然后把纸张的一端用夹子固定起来，逐张印刷。墨线版印好后再逐次换色版套印，然后晾干即成。但对于像杨柳青那样画印结合的年画，这还仅是半成品，叫做“坯子”，为了求得复杂色调和绘画效果，还需要用人工描绘头脸或细部填色加工。填色的工作多由农民完成，杨柳青附近村庄中的人，无论妇女儿童都能操作，家家户户都能点染，填色和画头脸时，先把坯子贴在许多可以旋转如门扇般的“缯子”上，谓之上缯，然后根据不同色彩分别用流水作业法逐张填色描金和开脸描眉眼。

一般年画在填色和描画头脸眉眼后即告完成，但一些中堂、版屏之类的高档货还需要装裱。早期印刷年画所用材料多为国画色及粉连纸，印刷精良，成本也较高，多适合城市居民购买张贴，也有的地方用当地生产的土纸，成本相应也低一些，照顾到农村市场，后来改选用洋色（如品红、品绿等），色彩转为强烈，有的作坊还就地取材自制颜料，用槐花制黄色，用苏木煮红色，用靛蓝制蓝色，用锅烟子当黑色，既降低成本又好用，有的地区在涂色后涂一层明油，使之产生光辉灿烂的效果。

长年印刷年画的作坊又因季节不同在年画品种和质量上有所区别。以杨柳青为例，画店在春天时因新年刚过，活不忙，印制上可以加工细制，又因为春天上色干得快，色彩鲜艳，质量好，这时生产的画称为“春版”；秋天印刷的画称为“秋版”，此时已靠近


填色描头脸


《天仙送子》套印（未成品）

春节，趸画客户纷纷来店贩货，大宗订货也需要交付，因此追求数量，加班赶制，印刷相对比较粗糙。还有些地区销量不大，则在春夏季转入刷制色纸或刻印扇面画。

年画印成后通过商贩和固定的销售网点运往各地，发行销售的方法则是多种多样的。

木版年画在生产时就要考虑到不同地区的需要，有的年画作坊在外地直接设有分店（称为“设庄”），有的为了省掉运费，就将画版运到该地印刷生产，这样就会影响到那一地区的年画，例如杨柳青有的画店曾将画版拿到山东潍县印刷出售，后来潍坊寒亭等地的画店也生产了类似杨柳青风格的年画。各画店也有固定的客户每年都来趸货，画店对他们的生活都给予很好的安排。每届冬季十月一过，这些年画产地分外热闹，作坊门内外悬挂和张贴画样，各地画商云集，肩挑车载，水陆并进，将年画运往各地，为了招徕主顾，对于一些老客户还可以在发行价格上给予优惠和赊销。

画商售画，在城市中临时搭盖画棚，或租赁停业的店铺，将年画样张一一展挂出来供人欣赏选购。村镇集市则多设摊售卖。更有乡人将贩来的年画用芦苇小帘或色布包裹，扛在身上沿街叫卖，每有主顾呼唤，便打开包裹展示供人挑选。妇女儿童在岁暮到画棚看画成为一大乐事，谓之“逛画棚子”。《燕京岁时记》中记载了北京“一届腊月，即画铺满市，通街达巷，人多鱼贯而临”的盛况。嘉庆二十二年刊行的《京都竹枝词》中也有“西单东四画铺全，处处张罗写对联”的描述。

画商卖画时，为了吸引顾客购买，还常常就画的内容加以解说，或编为歌词说唱。如卖《春牛图》则唱：“买春牛来买春牛，买了春牛看历头，大尽小尽全都有，二十四节在上头。”卖《胖娃娃》则唱：“小胖小，小胖墩儿，不拉巴巴（即大便）不尿（niao）尿（sui）儿。从来不吃一粒米儿，贴在炕头招子孙儿。”，用“儿话韵”说唱，非常风趣。武强画贩卖《胖娃娃》则唱：“小胖小，胖达达，武强南关是他的家（武强南关是年画集散地）。买回年画贴墙上，儿孙满堂笑哈哈。”一般开始卖时唱：“左一张，右一张，贴在墙上亮堂堂……”“色又鲜，纸又白，年画打从武强来。五谷丰登万民乐，谁买年画谁发财！”山东杨家埠年画《摇钱树》吉祥喜庆，卖画者唱道：“家有一棵摇钱树，强其百万富。一天摇一



《天仙送子》设色后的成品

摇，落下金钱无其数，老少齐打扫，盛钱的囤子高过屋。”杨家埠清末时刻印的时事年画特别受到欢迎，卖《义和团》年画时即唱：“打洋鼓，吹洋号，董福祥，性子傲。领人马，扛台炮。头里走的义和团，后面紧跟红灯照。打得好，打得妙，打败了鬼子争功劳。”苏州人卖《老鼠娶亲》年画则唱山歌小调：“年三十夜里闹嘈嘈，老鼠做亲真热闹。格只老鼠真灵巧，掮旗打伞摇了摇。格只老鼠真苦恼，马桶夜壶挑仔一大套……”，苏州人办喜事讲排场，年画中的老鼠娶亲也比其他地区年画里讲究，所以唱起来特别有说道。人们又看画又听唱，把喜爱的年画买回家中布置住房，迎接新春的到来。

注：

①有关苏州年画史料，参见刘汝醴、罗叔子《桃花坞木版年画》，上海人民美术出版社，1961年；陈玉寅《苏州桃花坞木刻年画的艺术及其影响》，《文物》1960年第2期。

②有关杨柳青年画史料，参见王树村《杨柳青年画资料集》，（人民美术出版社，1959年）；张映雪《杨柳青木刻年画选集》（中国古典艺术出版社，1957年）；薄松年《记杨柳青年画的制作及其他》，《美术研究》1958年第2期。

③有关山东年画史料，参见谢昌一《山东民间年画》，（人民美术出版社，1979年）；潍县年画研究所《杨家埠年画史料拾零》，《美术研究》，1984年第2期。

④有关河南年画史料，参见王今栋《河南各地木版年画调查小记》，《美术研究》1984年第2期。

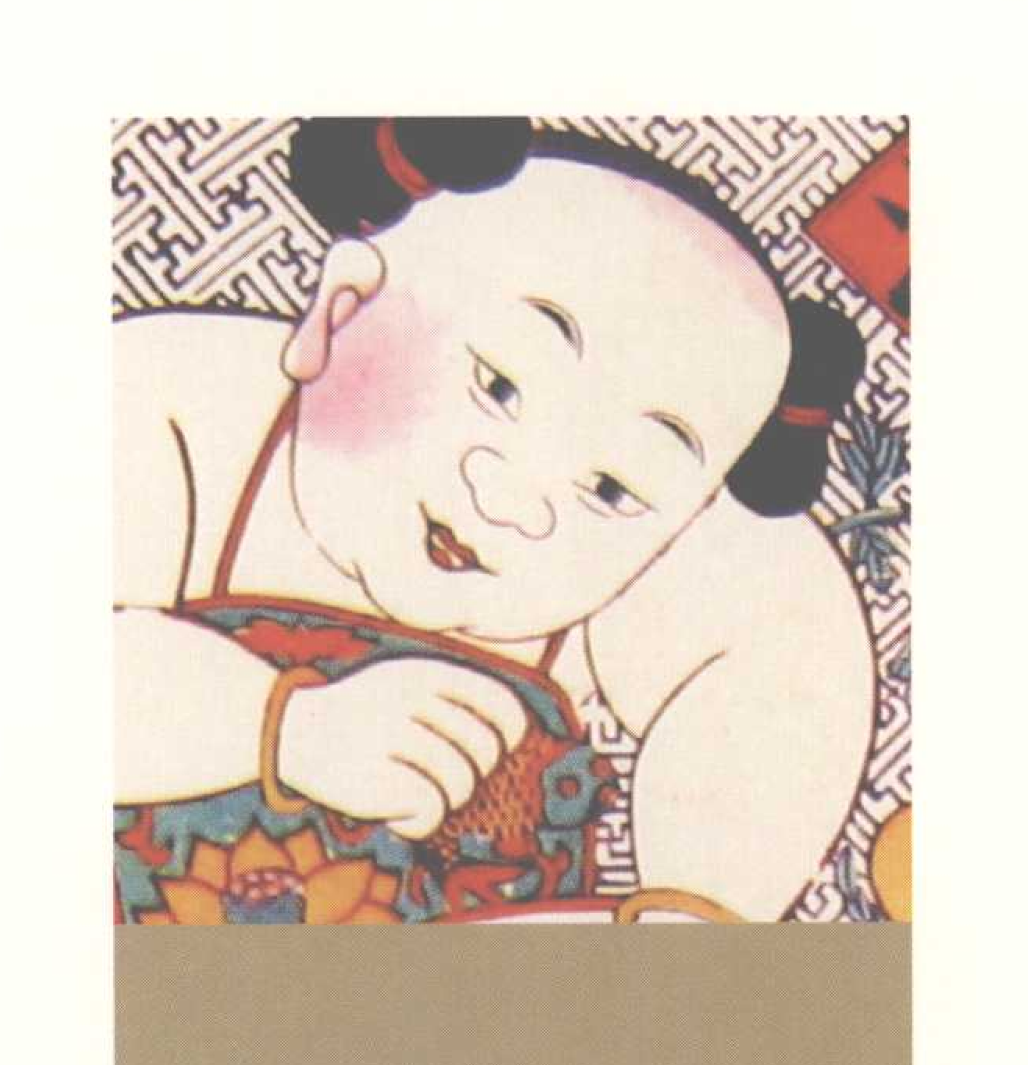
⑤有关晋南年画史料，参见王永豪《谈晋南木版年画》，《中国画研究》第2期。

春牛图·清·河北武强



摇钱树·清·山东杨家埠





第三章　明清木版年画艺术成就

明清时期年画艺术的繁荣,不仅表现在产地、生产销售量及制作人员的扩大上，更重要的是在年画的题材内容和艺术技巧方面都有着飞跃的发展和成功的创造，为了适应和满足欢庆新春风俗习惯和装饰的需要，画师们以多种体裁和艺术手法反映群众的思想感情，创作了不少优秀作品。各地方的年画也逐步形成鲜明的地方特色，展现出民间年画领域中万紫千红百花争艳的局面。

一、年画题材的丰富和扩大

明末以后，年画更广泛地普及于城乡群众之中。由于年画画师多数是底层群众中的一员，对社会生活和群众愿望有着深切的了解，因而，在庆贺年节吉祥红火的前提下，年画的内容随着时代的发展，出现了飞速的发展和变化。此一时期反映现实生活的风俗画，表现人民爱憎的历史传说及戏曲年画数量激增，有着很大的扩展。门画的内容也有所创新，清代晚期讽刺性年画和新闻题材的年画成为新品种，山水花鸟及吉祥图案等装饰性题材也增多了。

（一）风俗年画

风俗画在民间绘画中有着悠久的历史，明清以后则集中于年画领域。年画中的风俗画特别突出表现生活中的喜庆内容，在宋代的节令画中已有贺年、观灯、丰稔、村社等图，现存明代弘治年间之《九九消寒图》在山水中穿插不同季节的人物活动，刻绘风格与当时的书籍版画颇有相通之处。

清代康熙至乾隆之际的百余年间，社会相对稳定，生产得到恢复与发展。描绘市井富庶丰年乐业和新春欢娱之风俗性题材的年画得到发展，其内容也大大超过前代，广泛反映了市民和士农工商各行各业的面貌。清代前中期苏州桃花坞年画中对苏州及江南地区工商业的繁盛和市民生活面貌都有着生动而具体的反映，连续出现了《姑苏万年桥图》、《山塘普济桥图》、《苏州阊门图》、《三百六十行》等作品，特别是苏州万年桥在乾隆五年建成以后，很快就在乾隆六年和乾隆九年接连两次刻印了大型年画《姑苏万年桥图》，苏州阊门内外本来就是商业繁华的地区，新桥的建成使市街更加壮美。该图将万年桥画于上部,桥上人来人往，桥下舟楫往返,其间穿插了龙舟竞渡的热闹情节,河两岸及城内大街两旁，市肆林立，包括绸缎、酱园、酒坊、冶坊等商业手工业，都不厌其烦地作了细致描绘，生动地画出了“姑苏城外锦成堆，商贾肩摩云集来”的盛况。反映出18世纪苏州城



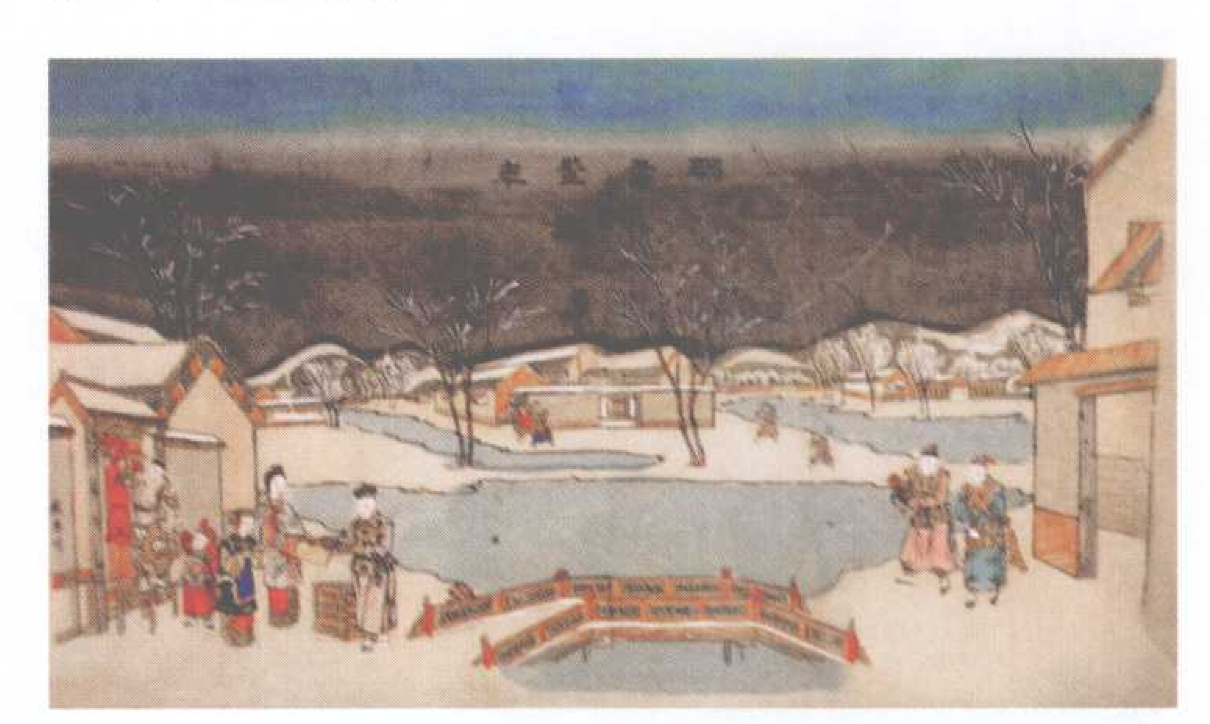
万年的庄家忙・清・天津杨柳青



大过新年・清・天津杨柳青

市经济的发展，表现了国泰民安、人丁繁荣的主题。

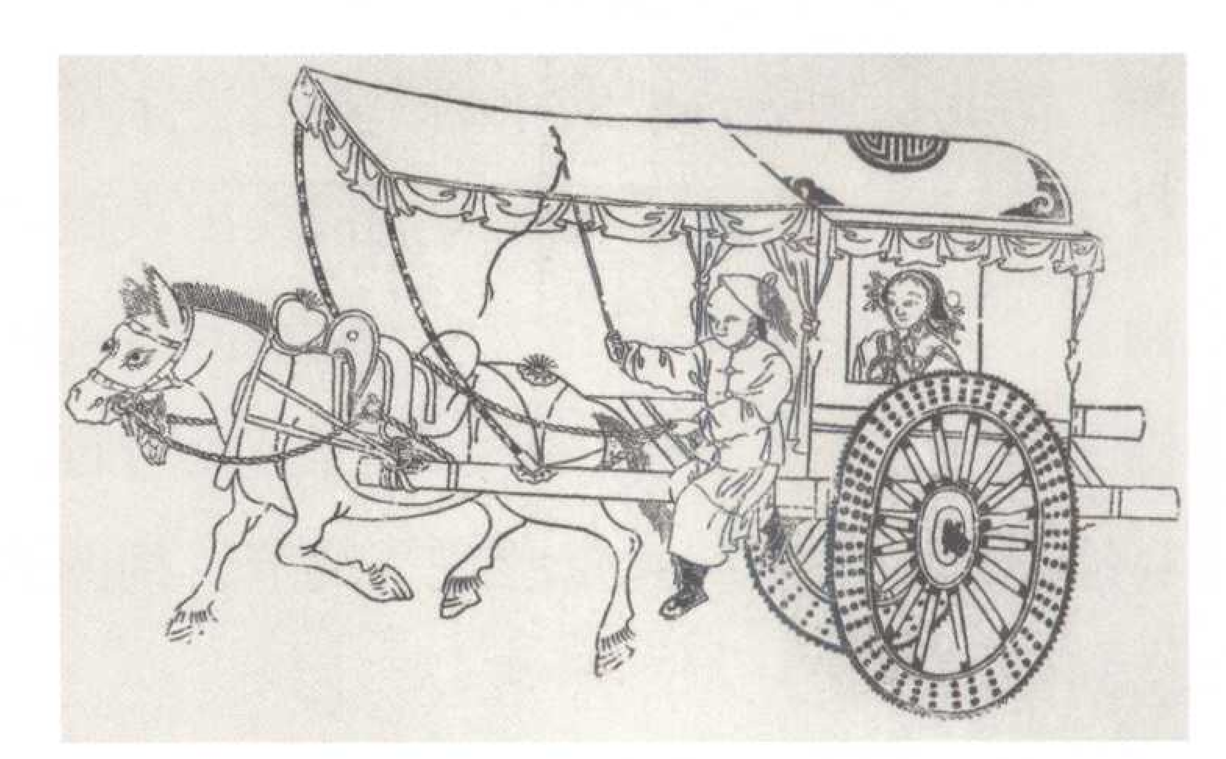
风俗年画中表现市民生活最普遍的是欢庆新年的场景。早期姑苏版年画中即有《岁朝图》、《元夕图》、《大庆丰年图》等，清中期以后画新年情景的年画逐渐增多，画中大都强调表现合家欢乐、团聚一堂、生活富裕、人丁兴旺，描绘过年时包饺子、吃团圆年夜饭、赏花灯、放焰火、接财神及守岁拜年等风俗活动，人物情节及屋宅庭院都刻画得生动细致而具体。杨柳青的《大过新年》最为典型。画中描绘一个五世同堂的大家庭欢庆新年的情景，人丁兴旺，金银满囤，在除夕之夜人们在兴冲冲地拜年辞岁、包饺子、玩纸牌等，华堂上彩灯高悬，屋门还有一头肥猪拱门，象征着财源茂盛，画上题有“新年多吉庆，合家乐安然”的文字。虽然这种画中都是选取富有阶层的生活景象，那种新春欢愉平安喜庆的景象对当时的广大人民也仅是一种幻想，但毕竟也反映了他们强烈希望摆脱贫困状态和对美好生活的憧憬。


瑞雪丰年・清・天津杨柳青

除了表现家庭生活以外，不少年画也描绘了新年时的社会生活场景，如北京新春厂甸庙会及高跷、舞狮、龙灯、旱船等各种花会社火的精彩表演。还有的画“瑞雪丰年”、“春风得意”，表现新的一年生活的吉兆。


女十忙・清・天津杨柳青

表现农民生活的年画，常见的题材则是反映不同的农业劳动操作和丰收后的喜悦，如五谷丰登、同庆丰年、庄家忙、男十忙、女十忙等。由于年画作者对农民生活非常熟悉，有的就是农民中的一员，常常是放下锄杆拿起笔杆作画，因而不同于宫廷画师所作之“耕织图”、“宫蚕图”等，而特别具有浓郁的乡土生活气息。道光年间李光庭所著《乡言解颐》中谈及年画时就指出：“如《孝顺图》、《庄家忙》，令小儿看之，为之解说，未尝非养正之一端也。”赋诗中又有“赚得儿童喜，能生蓬荜辉，《耕桑图》最好，仿佛一家肥”之句，可知“庄家忙”一直被认为是年画中最为受人欢迎并且长期流传不衰的题材。就通常所见，杨柳青年画《庄家忙》亦不下七八种，共同特点是在单幅画上表现丰收场上的快乐，其中穿插描绘扬场、碾场、入囤、劳动间歇中农妇抱着婴儿喂奶、小孩赶走啄食粮食的鸡，老农看着收下来的粮食谷物而流露出喜悦欢慰和庆幸之情


回娘家・清・山西晋南



秋江晚渡(局部)・清・天津杨柳青


庙会图·清·福建漳州

……其间人物的主次配合，各情节间的相互联系，都安排得妥帖自然，富有情趣地反映出农民用劳动汗水换来丰收，希望能过上丰衣足食的好日子的愿望。

男耕女织是农耕社会的基本生产形式，山东、山西、河北、陕西等地的年画中都有男十忙、女十忙的题材，《男十忙》系在一幅画上描绘出农民犁地、下种、锄地、收割、运粮等农活，《女十忙》中表现农妇弹棉、纺纱、浆线、合线、织布等劳动过程，这些画中又穿插以田中送饭、儿童游戏等情节，构图多作平列，手法活泼而朴素。

民俗年画还描绘了渔、樵、耕、读、士、农、工、商等各行各业的人物情态，以及闹市、庙会、渡口等生活场景。杨柳青年画《秋江晚渡》描绘北京郊外渡口边，聚集着待渡的人群，有赶考的书生、卖花老人、江湖郎中、打柴樵夫及农民，渡口旁有茶酒馆，牧童在牛背上手抓小鸟沿河缓缓行来，塑造出一派安定平和的优美景象，各种人物的行动举止音容笑貌画得栩栩如生，景色也充满浓郁的诗意。

还有一些反映农村平凡生活的作品，由于抓取到人们感兴趣的内容而受到欢迎，如晋南的《回娘家》（灯画）、高密的《姑嫂闲话》也颇有情趣。回娘家在旧时农村是出嫁的媳妇盼望的事，姑嫂间的关系关系到家庭的团结和睦，因而这些作品使人感到分外亲切。

值得注意的是风俗题材年画勃兴之际，正是明清卷轴传统人物画日渐衰微之时。年画作者继承了古代绘画中积极反映现实生活的优秀传统，表现了对生活的热情，也反映了人民群众在当时生活艰辛的境遇中，仍充满对美好生活的向往。因此年画中绝少文人画中那种消极遁世的情调。尽管有的年画中也寄希望于神仙皇帝的恩赐，具有一定的时代局限性，但也确有不少风俗年画表现了对劳动的赞美，对劳动生活的歌颂，在热情塑造底层人民形象等方面是其他画种少见更是难以企及的，这也正是它的可贵之处。

（二）小说戏曲题材年画

小说戏曲题材的年画在这一时期中非常流行，占

有相当大的比重。

元明清三代是小说创作非常活跃的时期，相继出现了长篇章回小说《水浒传》、《三国演义》、《西游记》、《封神演义》、《精忠全传》、《杨家府演义》、《红楼梦》及短篇小说集《三言二拍》等，在社会群众中有着广泛的影响。这些说部故事往往是在前代民间说唱及传说等基础上加以提高，以鲜明的主题思想、曲折而引人入胜的情节、生动的形象和细腻的描写而深为群众所喜爱，并又移植成说书、曲艺、戏曲演出等其他文艺形式加以广泛流传。戏曲创作和演出在宋元以来也日益繁荣，明清之际地方各剧种纷纷兴起，其中有历史悠久的弋阳腔、昆曲，也有富于地方民间情调的秦腔、梆子腔、二黄调，清乾隆年间北京舞台上不止弋、昆争胜，而且秦腔、徽调的演出也有后来居上之势，至清代中后期形成的京剧，兼包各种剧种之长，适应北京地区观众的艺术欣赏趣味，在民族戏曲的唱念做打及化装、舞美等方面都大大提高一步，成为风行全国的最大剧种。而流行于各地区的地方戏，又以丰富多彩的形式，浓郁的乡土特色吸引着那一地区的群众。

说书和唱戏普及于城乡，除剧场演出外，还在贺节、庙会等方面也提供了演出机会。群众在欣赏戏曲演唱中不仅获得艺术享受，也从中熟悉了历史知识，激发了他们对英雄人物的崇敬，对善恶美丑的道德判断，对爱国主义精神、反抗压迫的意志和争取自由愿望的赞美，因此，在年画中涌现出大量历史故事及戏曲题材绝非偶然，同样是反映着老百姓的思想愿望和新春娱乐戏曲欣赏的兴趣。

北京是元明清王朝的都城，又是百戏杂陈名伶献艺之地，戏曲演出异常活跃。清乾隆年间曾出现十三位受群众欢迎的演员，号称“京腔十三绝”，当时前门外廊坊头条“诚一斋”南纸店门首就悬挂着“十三绝”演员的画像以吸引和招徕顾客。道光、咸丰以后京剧渐渐形成，北京观众为之倾倒；同治、光绪之际又出现包括谭鑫培等著名艺人的“同光十三绝”，也有画师为之写像。江南一带亦为戏曲演出的频繁地区，靠近北京的天津杨柳青和江南的苏州桃花坞的年画中，均有大量的小说戏曲年画。其他地区,如河南朱仙镇、山东潍县、山西晋南、河北武强、陕西凤翔等地也都根据本地区群众的兴趣和爱好刻印了相当数量的小说戏曲内容的年画，在其中的优秀作品中，出现了很多精忠报国的民族英雄、除暴安良的绿林好汉、智勇双全的巾帼豪杰、具有反抗



刘备招亲·清·山东杨柳青



空城计·清·山东平度


黄鹤楼·清·天津杨柳青



古城会·清·河北武强



三顾茅庐·清·山东杨家埠



铜雀台·清·苏州桃花坞

精神的神话人物。描绘爱情故事的小说戏曲年画也很流行，有的表现对封建势力的挑战和反抗，歌颂了为争取自由和幸福而不屈不挠的斗争精神。这些作品在题材的广阔、思想内容的健康、形式技巧的成功运用等方面都值得重视。当然其中也有少量带有封建说教和迎合低级趣味内容的年画，则是应该予以批判和摒弃的。

小说戏曲年画中描绘历史题材的占有相当大的比重，其中包括商周、战国、隋唐、两宋以至元、明等历史演义故事，而取材于《三国演义》的故事年画又占有显著地位。小说《三国演义》所描写的错综复杂的斗争，具有鲜明性格的传奇性人物、波澜壮阔的战争场面深为人们所熟悉；明清以来戏曲中三国戏占有显著地位，诸葛亮的才智、关羽的忠勇、张飞的豪爽也是群众所津津乐道的；而年画中选取《三国演义》故事题材的作品也众多，艺术表现上不同于一般书籍插图和连环画册，在适应新年吉祥欢乐的心绪要求下，选取情节和艺术手法方面都颇具特色，综合起来大约有以下数种。

（1）选取吉庆有趣的情节。如甘露寺刘备招亲（京剧《龙凤呈祥》、《回荆州》等，地方戏中亦有此剧目），东吴施展美人计诱刘备过江招亲，乘机加害，诸葛亮将计就计，刘备不仅与孙尚香完成花烛，而且顺利回转荆州，使东吴孙权“赔了夫人又折兵”。故事情节曲折，内容喜庆，符合年画特色。刘备完婚和回荆州的画面在年画中出现的频率最高。

（2）表现人物超人智慧与胆略的故事，如草船借箭、苦肉计、借东风、黄鹤楼、空城计等。其动人之处是具有很强的传奇色彩，启迪欣赏者的心智。而且在情节进行中人物性格情感鲜明有趣。黄鹤楼中刘备的怯懦、周瑜的咄咄逼人、赵云的无所畏惧构成和加强了画面的戏剧性表现，即所谓“画中要有戏，百看才不腻”。

（3）刻画关羽、张飞、赵云等人忠勇英武的形象。如《古城会》、《长坂坡》、《八门金锁阵》、《战马超》等。关羽身在曹营心在汉、千里走单骑的故事家喻户晓，在明清时就已成为人们的精神偶像；


金沙滩双龙会·清·河北武强



杨家女将征西·清·苏州桃花坞



赵云的勇冠三军也无人不晓。南北各地的年画中都有《长坂坡》，画中表现在众多的曹兵包围中，赵云挺枪挥剑冲锋陷阵的英姿和无所畏惧的气概。

（4）歌颂刘备礼贤下士和诸葛亮知人善任爱才若渴，如《三顾茅庐》、《收姜维》等。诸葛亮未出茅庐而定三分天下的故事表现了他的政治才能和透彻分析形势的能力。刘备三次造访求贤的故事也传为佳话。杨柳青、杨家埠年画中均有三顾茅庐题材，杨家埠年画中集徐庶走马荐诸葛两张为一套，不仅描绘了三顾茅庐过程，而且对关羽和张飞的性格也有很好的刻画。

（5）定计剪除权奸的故事，如《连环计》、《凤仪亭》等。王允以美丽的貂蝉离间董卓与吕布的关系，一石除掉二鸟，巧妙的连环计表现了高超的智慧。吕布戏貂蝉也成为民间熟知的故事，广泛地表现在各种民间美术形式（砖雕、刺绣、剪纸）之中，杨柳青、桃花坞、武强、绵竹年画中都有此内容，艺术上各具特色。

（6）渲染盛大的热闹场面，如《铜雀台》等。曹操大宴铜雀台，众将比射较量，群雄聚会，场面宏伟，杨柳青、桃花坞等地的年画表现此一题材时，皆以众多的人物和宏大的场景构成火炽热闹的画面。

这些年画的“文齣”多偏重刻画人物的性格。如杨柳青年画《黄鹤楼》中周瑜拉刘备、刘备拉赵云的有趣情节，生动地表现了周瑜逼讨荆州把刘备困于黄鹤楼上，周瑜嚣张骄横咄咄逼人，刘备的怯懦和赵云的沉着无畏的气度，加强了画面的戏剧性。苏州桃花坞《黄鹤楼》则选取周瑜于酒席宴上提起荆州，怒目掏翎，刘备伏桌做畏惧状，赵云英武地在一旁站立与周瑜形成对抗的场景，三个人物的亮相，同样刻画出不同人物的性格和心理状态。平度年画《空城计》中，城楼上诸葛亮的沉着与城下司马懿的疑虑不决形成鲜明对比。杨柳青年画《连环计》中把拜月中貂蝉的淑美矜持，凤仪亭中貂蝉故作多情的神态都画得恰到好处而不流于庸俗。武齣年画则力求火炽热闹，山东平度年画《长坂坡》画出赵云怀揣阿斗在重围中力战曹兵，数马连环，战旗翻飞，曹操等在山坡上观阵，人物众多但在章法上井井有条，显示出画家的功力。

在小说戏曲年画中另一表现最多的题材是杨家将。北宋杨继业抗辽的事迹渲染而成的杨家将故事在宋时已“里巷野竖，皆能道之”；元明各代说唱、话本、章回小说及戏曲中杨家将故事颇为流行，内容极为丰富。传说中的杨家世代忠良，辽王设计邀宋太宗至金沙滩赴“双龙会”，宋将杨继业识破辽邦欲借此拘擒宋王的阴谋，乃命其长子假扮宋王，在席前率先杀死辽王，引起一场血战。杨继业的三个儿子战死，二个儿子被擒，一子出家。以后，杨继业又被困两狼山，权臣潘仁美不发援兵，杨继业不屈自杀。其子杨延昭（六郎）镇守三关屡破辽军，杨延昭之子杨宗保又屡立战功，宗保之妻穆桂英是勇冠三军的女将，其中尤



薛仁贵征东（部分）·清·苏州桃花坞


呼延庆打擂·近代·河北武强


大闹忠义堂·清·天津杨柳青



打銮驾·清·天津杨柳青

以大破天门阵战果辉煌。杨延昭、杨宗保死后，当外敌入侵时，佘太君（杨继业之妻）毅然百岁挂帅，杨家十二寡妇出征保卫疆土。杨家将故事中杨继业、佘太君、杨延昭、穆桂英、杨排风以及孟良、焦赞等形象都是群众所熟悉和喜爱的。年画中刻画杨家世代忠良的故事数量不次于三国，作品里充满爱国的英雄主义和悲壮的情怀，其中有描绘杨家府满门忠烈的群像，也有歌颂杨家为国尽忠系列的灯画和连环画，更有表现英勇杀敌的战斗画面。桃花坞年画中的天门阵，表现穆桂英阵中产子，把婴儿绑在胸前，一马当先气宇轩昂地杀敌而无所畏惧，把一心为国英勇战斗的巾帼英雄形象刻画得淋漓尽致。

在这类题材中还有岳飞传、薛家将、呼家将等年画。

岳飞是宋代著名的抗金将领，《岳飞传》里描绘他出身寒微，在投军时校场比武枪挑小梁王，岳飞之母在其背上刺以“精忠报国”四字，教勉他为国报效。岳飞在南宋力主抗金，屡建战功，收复北方失地，与金兀术大战朱仙镇，恢复中原指日可待，但由于宋高宗的懦弱和秦桧的卖国，陷岳飞于冤狱，以“莫须有”的罪名将他害死于风波亭。描绘岳飞的年画中有的还穿插韩世忠黄天荡破金兵、梁红玉击鼓战金山、宋将高宠挑滑车、八大锤大战陆文龙、牛皋活捉金兀术和岳飞之子岳云逃难中招亲（柜中缘）等曲折故事。岳飞的传说故事集中见于明代章回小说《精忠岳传》，民间说唱及戏曲中亦常演出，影响广泛。由于人民对民族英雄岳飞的敬仰，所以也成为受欢迎的年画题材。

年画薛家将取材于唐初大将薛仁贵的故事。他从军报效跨海征东，受到奸臣张士贵的压制迫害；后其子薛丁山征西，儿媳樊梨花能征惯战屡建奇功；薛家后代薛猛被奸臣陷害，全家惨遭杀戮；薛猛之子薛刚上山聚义发兵反唐，终于大报冤仇。见于年画的作品除连环画故事外，还有薛仁贵救驾、独木关枪挑安殿宝、樊梨花招亲等单幅画，也都是戏曲舞台上经常搬演的故事。

呼家将表现宋仁宗时名将呼丕显被国丈庞文陷害，遭到满门抄斩。丕显之子呼守信、呼守用被神仙救出，守用在大王庄招亲，生子呼延庆，延庆长大后去汴梁上坟，大闹京城，在京城打擂力劈欧子英，后来在包拯的帮助下大报冤仇。年画中经常表现的是呼

延庆打擂的故事。这些作品不仅表现了对忠臣良将的爱戴和歌颂，也反映了对朝政昏暗的不满，对权奸误国以及对横行霸道的皇亲国戚之类的憎恶。

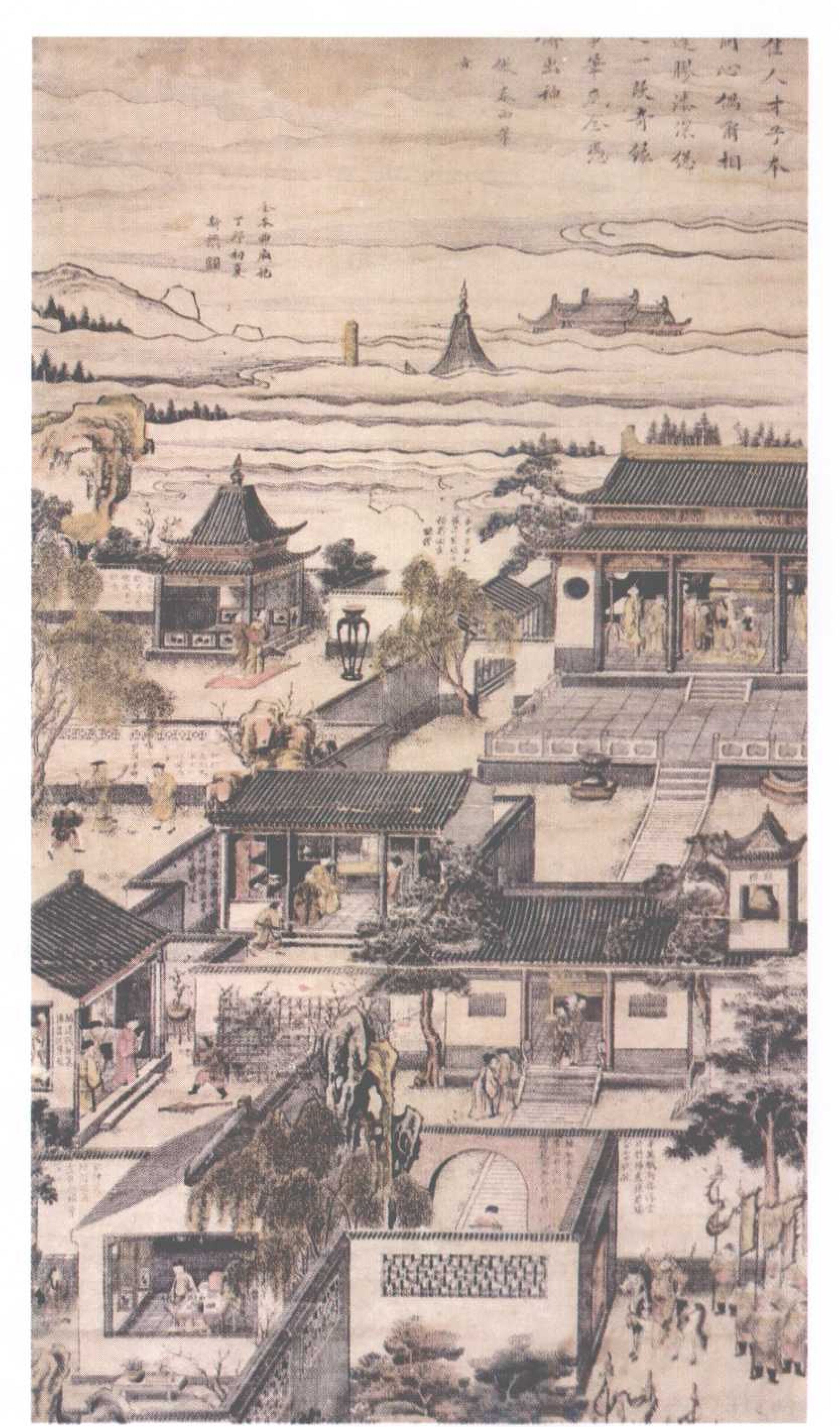
民间传说中的英雄豪杰和杀富济贫扶正除邪的侠义故事，在社会矛盾尖锐的时代非常流行，年画也不例外。选取《水浒传》为内容的年画普遍见于南北各地，水泊梁山的故事在南宋以后一直是“街谈巷议”、说书唱戏的素材。梁山英雄各有独特的经历遭遇和鲜明的性格，又有超群的武艺，他们剪除恶霸的事迹深为人们赞赏。《水浒传》内容的年画中有的描绘英雄聚义的群像（桃花坞年画《忠义堂》、杨家埠年画《一百零八将》），有的则宣扬他们杀赃官除恶霸的事迹（狮子楼武松除霸、李逵大闹忠义堂）。

清代后期盛行的公案戏和侠义小说，在年画中也成为时尚的内容。常画的有包公案、彭公案、施公案等，其中宋代包拯铁面无私、不畏权势、秉公断案、执法如山的清官形象尤其受到群众爱戴。这些清官有侠客的协助（如包公之有侠客展昭及白玉堂等“五鼠”，彭朋有黄三太，施世伦有黄天霸等），有的情节（如包拯砸銮驾、陈州放粮剪除权奸等）具有较强的人民性，寄托着民众希望战胜封建强权及邪恶势力的愿望，但也有一些是表现皇权内部的矛盾斗争的（如包公案中的狸猫换太子），施公案与彭公案（清代的彭朋和施士伦）则着重表现官兵与绿林好汉的斗争。这些公案故事内容的戏曲小说具有很大的社会影响，包公戏在元曲中就流行于世，后来经文人和民间艺人的创造渲染，编成小说《龙图公案》、《七侠五义》、《小五义》等。清代京剧和地方戏中的包公戏和“八大拿”（表现施世伦手下的黄天霸剿灭绿林及豪强的武打戏）更风行一时，皆以武打而引人入胜，这在一定程度上也适合年画的艺术特色。

爱情故事在民间小说和戏曲中占很大比重。由于内容的喜庆和反映爱情婚姻上的“有情人终成眷属”，因而在年画中也乐于描绘。其中如《西厢记》等题材就长期出现于年画之中。张生和莺莺的爱情故事自唐代元祯《会真记》问世以后，情节屡经发展和变异，并在士大夫和人民群众中流传不衰，民间根据自己的愿望和道德观念改编成多种文艺形式，至元代王实甫创作出“天下夺魁”的《西厢记》，大大加强了反对封建势力追求爱情幸福的主题。书生张拱与相国小姐莺莺在婢女红娘的帮助下，终于战胜了以老夫人为代表的封建势力，冲破封建的腐朽门第观念，最后喜结连理。由于作品强烈的反封建内容和活泼生动富有传奇性的情节，这个故事内容一直为民歌、民间说唱、戏曲所演唱，红娘传书、张生跳粉墙以及佳期、拷红等情节为群众熟悉，也成为年画中的热门题材。



盗金牌・清・河北武强


西厢记・清・苏州桃花坞



六才西厢・清・苏州桃花坞


张生跳墙(西厢汇八扇屏之一)·清·山东杨家埠



白蛇传全图·清·天津杨柳青

现存最早的西厢记年画是乾隆十二年苏州刊印的《全本西厢记》，这是一张长近一米的巨幅年画，在普救寺全景中分别安插佛殿相逢、寺警、惠明下书、花园烧香等情节。画上题有："佳人才子本同心，偶尔相逢胶漆深。总之一段奇缘事，笔底全凭传出神"四句诗，每个情节旁也有说明，绘刻都精致，画面注重透视，还特别标明是"仿泰西笔法"。其后又有属名墨浪子的西厢记图，形式如前幅，更突出了人物和情节。杨柳青年画中也有多幅，晋南、山东杨家埠年画中的《西厢记》画风朴实，虽不及上两地精细，但人物刻画上却极为传神，其中亦不乏佳作。例如杨家埠刻印的一套西厢记八扇屏，分别表现惊艳、传书、逾墙、佳期、拷红、长亭、惊梦、团圆，图中人物俊秀，构图严谨，线描流畅，布景优美简洁，具有较高的水平，显系出自画师中之高手，就其风格而论，当创作于清代嘉庆道光之际。众多的西厢记年画，采用形式却各有千秋，有的以其中一个情节（如佳期、长亭）构成单幅画，有的画成条屏，有的创作为多幅连环画，也有以灯画、扇画和拂尘纸形式刻印的，丰富多样，反映了民间对这一题材的浓厚兴趣。

民间小戏常用载歌载舞的形式歌唱男女恋情，如小王打鸟、王定保借当、李彦贵卖水等，也以生动活泼的形象出现在各地区的年画之中。

中国民间四大神话：牛郎织女、白蛇传、孟姜女、梁山伯与祝英台的故事在民间影响颇深。其中也贯穿着爱情主题，它以浪漫主义的幻想和神异色彩表现了对邪恶势力的反抗和斗争。但在年画中表现最多的是牛郎织女和白蛇传，孟姜女和梁祝故事因为结局

水漫金山寺·清·天津杨柳青



状元祭塔·清·河南朱仙镇



有很浓的悲剧成分，故少见于年画（漳州年画中有孟姜女寻夫）。

《白蛇传》是年画中反复描绘的题材。历史上的白蛇故事最早出现于宋元之际的笔记小说《西湖三塔记》，系把白蛇写成一个吃人的妖怪，故事内容荒诞不经。然而在民间传说和戏曲搬演中，经过不断丰富和加工却把她塑造为一个向往自由幸福生活，忠实于真挚爱情并敢于反抗封建势力的善良而美丽的女性，她不甘受深山古洞的寂寞，与青蛇结伴下山，在杭州西湖和店员许仙邂逅相遇而生爱慕之心，通过借伞和小青的撮合结为夫妇。她开药铺济世救人，小青盗取县衙库中赃银资助许仙，但许仙受到僧人法海的蛊惑误用雄黄酒使白蛇显形，白蛇为了救活许仙去昆仑山盗取灵芝草，但许仙复苏后又随法海到金山寺出家，白蛇为讨夫被迫水漫金山，在与神将交战中几乎丧命。后来与许仙在断桥相会团圆，白蛇刚刚产下一子就被法海用金钵摄去，压在雷峰塔下。其子许仕林长大后得中状元，到雷峰塔祭拜，母子始得相见。白蛇善良多情和青蛇疾恶如仇的形象深为人民喜爱，而代表佛法的僧人法海在民间艺术中成为冷酷无情残忍地拆散他人幸福姻缘的反面角色。白蛇的故事几乎在民间家喻户晓，妇孺皆知，明代时杭州即有艺人唱雷峰塔故事，乾隆年间一个白蛇传演出本竟盛行吴越直达燕赵。年画创作显然来自戏曲的影响，现所见年画白蛇传最早者当为乾隆年间杨柳青齐健隆画店刻印之《瑞草园》，描绘白蛇盗仙草遭遇鹤童并发生战斗，白蛇后有青蛇相随，她正在拔剑准备迎战鹤童，三人分别穿着白、蓝、红三色衣服，戏装打扮，画工细腻，但青蛇在盗草中助战的情节是后来没有的。后期杨柳青年画中出现了不少白蛇传年画，有的连续地将故事情节画在一幅画上，如游湖借伞、端阳惊变、盗灵芝、水漫金山、断桥相会、状元祭塔等，有的单幅画根据舞台演出场面画成，有的则添加布景，特别是水漫金山更着重画出白蛇率水族精灵向法海进攻的场

天河配·清·天津杨柳青











天河配·山东杨家埠

景，十分热闹。早期苏州年画中也有白蛇与青蛇的形象，各地年画中的同类题材作品更是大量存在，在形式运用和形象塑造、情节表现上各有千秋。

牛郎和织女也是中国古老的神话故事。远在汉代古诗中就提到“迢迢牵牛星，皎皎河汉女”，已出现故事的雏形。南北朝时宗懔《荆楚岁时记》中开始有较完整的故事记载，叙及七夕为牵牛织女相会之时，民间有乞巧的风俗。后来在流传中故事不断得到丰富， 根据人间完美的夫妇形象塑造出富有生活气息的双星形象，形成了哀婉动人富有魅力的神话故事。近代每年七夕前后戏院出演《天河配》，成为应节的文艺节目。

民间年画中的牛郎织女大抵是根据戏曲《天河配》创作的。故事梗概是：牵牛星和织女星因在天上相恋而获罪，牛郎被罚下凡尘，降生于孙姓农家，长大后受其嫂虐待并阴谋加害，后得金牛星幻化的老牛的帮助识破其嫂毒计，与其兄分家，又受金牛星指引到天河抢走正在沐浴的织女的仙衣，使织女不能回转天庭，牛郎织女遂结为夫妇，并生下儿女，男耕女织幸福生活。王母知晓后，派黄金力士召回金牛星，金牛星嘱牛郎将牛皮剥下遇有紧急情况披在身上，织女被黄金力士召回，牛郎遂披牛皮挑着儿女腾空而起紧紧追赶，在即将追上之际王母以金簪画出一条天河，牛郎织女隔河相望哭泣，后来被允许每年七月七日聚会一次，届时喜鹊在天河上聚集搭桥相助。鹊桥相会中表现了人民对美好幸福生活的追求。

年画描绘牛郎织女故事，现存最早的作品当数乾隆年间苏州刻印的《牛郎织女图》。画中表现牛郎织女在鹊桥上相会，河岸一侧有老牛，然而缺少挑儿女的情节。在以后的单幅年画中以描绘天河抢仙衣和鹊桥相会者最多，有的将织女下凡、吵架分家、天河抢衣、结为夫妇、生儿育女、王母划河、鹊桥团聚的有趣情节画成连环画。武强刻印的一套八扇屏有三十二个画面，情节详尽而富有生活气息。年画中除塑造牛郎织女的美丽形象外，对见义勇为的金牛星和正直风趣的老舅的性格也有一定的刻画。

年画中表现天女思凡到人间成婚的神话，还有《摇钱树》（玉皇之女张四姐下凡与书生崔文瑞相

爱，与干涉的天兵进行战斗）、泗州城（泗州水母与书生时廷芳相恋，受到神将讨伐的故事）、《槐荫记》（玉皇之女七仙女下凡与孝子董永结为夫妇的传说）等。

神魔小说《西游记》和《封神演义》及同内容的戏曲也在各地年画中屡屡出现，离奇的情节和奇异的形象具有很强的吸引力。唐僧取经故事从唐代以后即在民间流传，宋金时已成为说书人和戏曲舞台上非常受欢迎的节目，同时在民间陶瓷、雕刻和壁画上也出现了取经的故事画。唐僧取经的故事出现在年画中大约是在清代前期以后，多选择历经九妖十八洞等各种灾难（如无底洞、盘丝洞、火焰山）的情节。八戒为年画增添喜剧色彩而受到欢迎，唐僧对求经坚定不移但又有人妖不分的愚昧性，这些人物出现在画面上常常形成鲜明对比。桃花坞年画《唐僧女人国招亲》画出女儿国皇帝招赘唐僧的迎亲队伍，唐僧在凤辇中与女皇并肩而坐犹双手合十坚定不移，但猪八戒却兴高采烈地接受两个女妖的搀扶。此画的上部还画了琵琶洞蝎子精被昴日星官收伏的情节，空中斗法，神话色彩十足。武强有多幅西游记年画，有的以连环画形式表现，有的则采取多幅条幅。现残存四张条幅就表现借芭蕉扇、西天拜佛、通天河遭难和晾晒真经的画面，原本应是成本大套的条屏。有的画面中表现猪八戒在女妖中间捉迷藏的情节，观之令人忍俊不禁。《西游记》中描绘化成美女的妖魔，启导人不要为表象所迷惑，而应看清其害人的本性，具有相当深刻的教育意义。

《封神演义》在武王伐纣中加入神魔之间的斗法，最后是正战胜邪，善战胜恶，正义的一方取得胜利。其中最精彩的是表现哪吒闹海和大破黄河阵的故事。哪吒是陈塘关守将李靖的三子，他勇敢无畏，竟然大闹东海，打死龙宫三太子。这位脚蹬风火轮手执乾坤圈的少年英雄形象十分惹人喜爱。大破黄河阵说的是武王伐纣战争中赵公明助纣王被姜子牙用法术射死，其妹云霄、碧霄和琼霄摆下黄河阵替兄报仇，打败了不少助周的神仙。后来元始天尊下凡才打败对方。画中神仙聚会各显其能，杨柳青、武强年画中的黄河阵非常热闹。在民间赵公明被封为财神，云霄成

女儿国唐僧招亲·清·苏州桃花坞



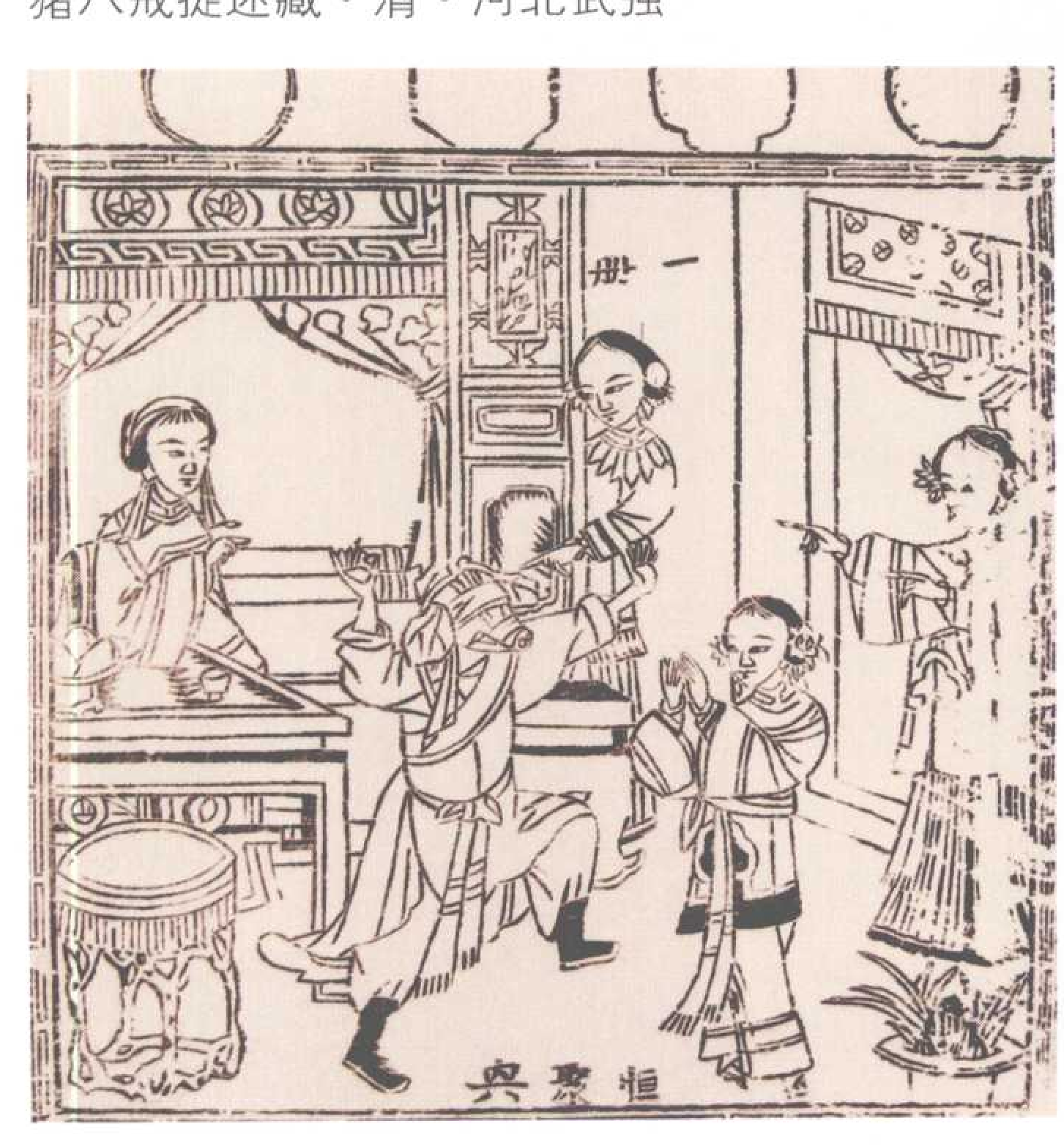


芭蕉扇(局部)・清・河北武强

为送子娘娘。

清代小说中最有影响的是《红楼梦》，该题材大量出现于杨柳青年画中。该书在当时文人和市民中都受到欢迎，有人在嘉庆年间到北京，“见人家案头必有一本红楼梦”，当时有“闲谈不说红楼梦，读尽诗书也枉然”之说。红楼梦的一些片断情节被移植成曲艺和戏曲，清代北京曲坛上流行的西韵书演唱中，《黛玉悲秋》是经常上演的曲目。京城一时出现的“红楼热”立时在绘画和民间美术中反映出来，名画家改琦和费晓楼都以画红楼梦人物著名。清代《续都门竹枝词》中有“红楼梦已续完全，条幅齐纨画蔓延。试看热车窗子上，湘云犹是醉憨眠”之句。在钱塘九钟主人的《清宫词》中，有这样一篇文字：“石头旧记寓言奇，传言传疑想象之。绘得大观园一幅，

猪八戒捉迷藏・清・河北武强



哪吒闹海・清・河南朱仙镇



征题先进侍臣诗。该诗下有小注：瑾、珍二贵妃令画苑绘《红楼梦》大观园图，交内廷臣工题诗。”连北京宫廷中的长春宫回廊上也画着红楼梦壁画，可见红楼梦风行朝野上下。《红楼梦》题材的年画以杨柳青最多也最为精彩，就目前所见者不下十余种。较早的是嘉庆年间的《暖香坞制春灯谜》，画中厅堂补景中明显地运用了透视的远近法，宛似“西洋镜”画片效果。光绪以后又有《庆寿辰宁府排家宴》、《牡丹亭艳曲警芳心》、《椿龄画蔷痴及局外》、《薛蘅芜讽和螃蟹咏》、《刘姥姥醉卧怡红院》、《喜出望外平儿理妆》、《史湘云偶填柳絮词》、《博庭欢宝玉赞孤儿》等八幅，以横幅形式描绘故事，另一旁画博古花卉，四周装饰古钱花边图案，人物的鸭蛋形脸风格近于钱慧安，构图紧凑而能突出人物情节，背景简洁却能起到烘托作用，又借鉴了国画册页和书籍版画插图手法，八幅一套，新颖优美，艺术上获得相当成功。

清末杨柳青名画师高荫章也画过一些红楼梦年画，计有《四美钓鱼》（宝玉与李纨、邢岫烟和探春等在藕香榭钓鱼以占福运）、《美人联句潇湘馆》（林黛玉与史湘云等吟诗联句）、《潇湘清韵》（宝玉与妙玉坐潇湘馆外的石上聆听黛玉弹琴）等，这些作品不仅人物形象俊秀，而且界画景物水平很高，展示了画师的文化素养和绘画技艺的不凡。

年画表现红楼梦的题材不同于其他美术形式，它不能描绘悲剧情节，主要是画出书中女性的聪慧美貌，渲染故事中的有趣情节，表现优美的庭园和宏丽的厅堂景物，而杨柳青柔美细腻的风格最适宜表现这一题材。杨柳青年画中有一幅戴廉增画店刻印的《大观园图》，表现元春省亲在园林中的活动场景，全画三十余人，几乎红楼梦中的重要人物都出场了，场面相当宏伟，可谓是红楼梦年画中的巨制。

由于小说戏曲年画影响大，数量多，内容丰富，现今遗留的作品也有相当数量，不胜枚举，对其题材和艺术的探讨，不仅可以展示民间艺术的成就，对民间文学和民间戏曲的研究也有很大价值。

喜出望外平儿理妆·清·天津杨柳青





藕香榭吃螃蟹・清・天津杨柳青

（三）美女娃娃

以美女和娃娃为题材的年画因为形象美和内容吉祥而特别受到人们的喜爱，从中也反映着对家庭美满后代健康生活幸福的憧憬。明清时期的美女娃娃年画也有很多发展和变化。

美女分古装美女和时装美女两大类。前者最早的当数本世纪初在内蒙黑水城遗址中发现的金代平阳刻印之《四美人图》（即《随朝窈窕呈倾国之芳容》，已在前章中叙述）。明清古装美女年画有不同类型，有的描绘历史上的才女，如谢道韫、蔡文姬；有的歌颂驰骋沙场的女英雄,如花木兰、穆桂英、刘金定；也有的表现杨贵妃、貂蝉等美人，还有天仙、嫦娥、麻姑等神话中具有喜庆色彩的女神。表现一般的仕女多置于闲适生活之中，如下围棋、调鸟、演乐、观花等。早期苏州年画中此类作品颇多，大都不同程度地受到传统仕女的影响。

时装女性的形象只有年画中才有塑造（明清卷轴画中皆为古装仕女），有的从事琴棋书画之类的雅事，也有的表现梳妆情节，还有的和孩子们共处于一幅画中，形成母子图的题材，表现家庭的温馨和幸福。

娃娃画从宋代起就非常流行。清代娃娃年画的式样最多，各地年画中娃娃都占有相当比重。旧时家庭炕头的墙上大都要贴一张胖娃娃年画，表示后代兴隆子孙繁衍的心愿。娃娃年画中有人物众多的百子图，也有表现儿童欢乐游戏的婴戏图，还有突出儿童健康可爱的大粉娃娃。

美女娃娃年画大多以谐音寓意的表现方法反映吉祥美好的祝愿，最通用的方法是以吉祥物为陪衬和装饰。如背景装饰牡丹芙蓉花的“荣华富贵”，画有荷花鲤鱼的“连年有余”，执有花瓶中插有三戟的“平升三级”，以花瓶和如意组成的“平安如意”，以官帽玉带和车船模型玩具合为一图的“冠带传流”，以梅花和喜鹊组成的“喜上眉梢”，用雄鸡和牡丹寓意“功名富贵”……这种组合在娃娃年画中最多，仅杨柳青年画中的娃娃年画就不下几百种，都有一个吉祥的“口彩”。如杨柳青年画中有一幅粉娃娃，表现有一个蝈蝈落在娃娃头上，题名为“喜叫哥哥”（取蝈

蝈谐音，又借昆虫的叫声），表现兄弟同堂的多子祝愿。武强有一幅年画将两个娃娃和鸽子画在一起，题名“乐鸽图”，鸽谐音哥，亦有多子之意，这种构思可谓挖空心思。年画中的娃娃多为男孩，甚少有女孩形象，反映了封建的重男轻女的观念。这些年画不仅用于新年装饰，而且结婚的喜房中也少不了娃娃年画，以求得早生贵子之吉兆。

杨柳青年画细腻艳丽，画娃娃尤为精绝。清代中期齐健隆画店刻印的《吹拉弹唱图》画六个娃娃欢快地吹弹演奏，当中的娃娃手足同时敲奏多种乐器的“十不闲”更是生动有趣招人喜爱，娃娃的服装和头发式样都有不同，背景上的兰竹和明角灯也烘托着节日气氛。另一幅《连生贵子图》则是在全幅画中突出塑造一个娃娃，歪着头捧笙吹奏，旁有荷花莲蓬，婴儿形象健康秀美，色彩上以黄、红、粉为主色，并有大片墨色起着协调作用，肌肤和面部都精心勾染，体现出粉娃娃年画的最高水平。山东和武强等地的娃娃形象和服饰都富有乡土气，头大脸方身体茁壮，画面上成功地运用装饰手法，使又白又胖的婴儿显得十分可爱。

“娃娃戏”是清末年画中的新创造。娃娃和戏曲的结合，反映了清代后期人们对戏曲艺术的痴迷。娃娃模仿舞台上的演出，拿起棍棒作刀枪以唱戏为游戏，本来是旧时儿童生活中常见的现象，京剧有一个戏叫“十八扯”，就是表现年幼的兄妹二人在磨房串戏玩耍。年画匠师可能在这里受到启发，画半裸的娃娃们穿着简单的“行头”（戏衣），一本正经地表演戏中的情节做派，令人观之捧腹。娃娃画中的另一题材是“闹学图”，描绘孩子们的天真顽皮，往往趁塾师休息瞌睡之时群起游戏哄闹，而其中必有一红衣婴儿不受干扰仍然用功读书，与其他顽童形成鲜明对比，现在看到最早的闹学图起自宋代（明仇英摹天籁阁藏宋人画册），一直到后来月份牌年画中仍沿袭不断，成为传统的娃娃年画的传统内容之一。

（四）风景花卉装饰性年画

名山胜水奇花异卉为人们所欣赏和钟爱，这一题材的年画也颇受欢迎。年画中的山水多表现名胜古迹，如《泰山图》、《蓬莱阁图》、《西湖景》、《苏州阊门图》以及后来出现的《北京景物》和《天津图》等，使人开拓眼界。也有画春夏秋冬四季景色的，多在其中穿插人物故事，不过山水仍占主要部分，和以情节取胜的人物故事画不同。清代前期苏州年画中风景的描绘就占有很大的比重，仅流传下来的就有《金陵胜景图》、《西湖胜景图》、《雷峰夕照图》、《江苏名园狮子林图》、《山塘普济桥中秋夜月图》、《姑苏虎丘胜景图》、《栈道积雪图》、《阿房宫图》等，其中有很多是苏杭两地的景物，谚云：“上有天堂，下有苏杭。”人们不可能都有机会去苏



美女浇花・清・苏州



苍梧锁怨・清・上海



百子全图・清・苏州桃花坞



穆桂英·清·山东高密



娃娃戏·清·河北武强



连年有余·清·天津杨柳青





金鱼满堂·清·山东杨家埠

杭游览，但可以从年画中游赏。这些作品多为大幅，可见风景年画非常流行。年画中的山水景物一般色彩都较为明快鲜艳，也有以素雅色调甚至水墨印成的山水条屏，多供老年人屋中贴用。杨柳青刻印的《蓬莱岛图》就有彩印和水墨两种不同版本，也是为了适应不同的需要。风景年画也受到传统山水画的影响，但和文人画中的山水情调颇有差异，虽然有的表现高旷情怀，但却很少有“不食人间烟火”那种远离尘寰的孤寂萧索的味道。

花鸟年画则多描绘生机盎然丰满艳丽的动植物形象，经常出现在画幅中的有山茶、玉兰、牡丹、荷花、菊花、梅花、松、竹等，果品则有桃、石榴、香蕉、福橘、佛手、葫芦等，动物则有鲤鱼、羊、喜鹊、白头翁、鹭鸶、鸳鸯、蝙蝠，还有幻想的动物龙、凤、麒麟等。在花鸟年画里常以比喻、象征、谐音手法寓意吉祥，如百花之王的牡丹象征富贵，五瓣的红梅寓意五福，松竹梅为岁寒三友，象征高尚的品格，石榴表现多子（榴开百子），桃子寓意长寿，喜鹊谐音喜，蝙蝠谐音福，鱼和莲花组合为“连年有余”，柿子和如意可组合为“事事如意”。鹌鹑和嘉禾同绘题“安乐丰登”，山东有一幅年画在牡丹花中配以白头翁鸟，题以“富贵双双到白头”。武强的中堂画和山东的窗旁流行花瓶，瓶中插着牡丹名为“平安富贵”，插着四季花卉则取美名曰“四季平安”……如此种种，不胜枚举。总之，好花好鸟还要表现对美好生活的祝愿，才能满足人们的愿望。这种表现手法最早起源于传统绘画，在民间美术中得到充分发挥。

有的表现案头清供如鼎炉文房书砚之类，配以瓶花瓜果，名之曰“博古图”，最早出现在传统卷轴画中，后来引进到年画中来。不过年画的博古图更注重喜庆的特色，如表现《岁朝图》，图上画出历书、瓶中插山茶，案头放置百合、柿子、如意等，取“百事如意”之意。

另有一种花鸟走兽适应民俗需要带有驱邪的作用，如中堂上画鹰、画虎，都具有镇宅的目的。这种题材也在样式上不断创新，如虎中就有上山虎、下山虎，重在表现其威武之态，后来又有子母虎，还有的神虎守在聚宝盆前。福建方言虎字的发音似“福”，图画五个老虎，寓意五福临门，这些表现虎的年画不只是驱邪，而更重在祈福求财了。

在花鸟年画中更值得注意的是还出现了生机盎然的乡间蔬果和小动物，如萝卜、白菜、蟋蟀、蝈蝈等，也各有



金陵胜景图・清・苏州



蓬莱岛图・清・天津杨柳青



安居乐业・清・天津杨柳青



富贵双双到白头・清・山东杨家埠



功名富贵・清・河北武强


五福图・清・福建漳州


白菜蝈蝈・清・山西晋南


大花瓶・清・河北武强

美名，如白菜谐音百财，蝈蝈象征多子，有的将秋天蔬菜刻印于一图，题名为“三秋图”，这类年画更有着浓郁的泥土气息和朴实优美的格调。

（五）吉祥喜庆题材年画

年画整个主调为吉祥喜庆，是适应年节的气氛和人们节日的心理状态所决定的。新年一切行为都不能违背喜庆的内容，说话要吉利，拜年贺节时要说“见面发财”、“新春大喜”。门上贴春联写着“三星在户，五世齐昌”，“千祥云集，百福骈臻”。戏院开台前先要跳财神、跳灵官，剧目要演“吉祥新戏”，就连挨门乞钱的穷人也要念喜：“过新年，打新春，大红对子贴满门，影壁前面摇钱树，影壁后面聚宝盆，聚宝盆上插金花，您是荣华富贵头一家！”藉以讨得利市。年画也不例外，专有一种喜庆的内容，主要是表现对幸福富裕的追求，甚至寄托于神的护佑，这些神的形象不是作为祭祀的偶像，而是表现人们对生活的欲望和追求。此类年画常见题材有洪福齐天、

天赐黄金、三星在户、五福临门、麒麟送子、连中三元……与此相适应，摇钱树、聚宝盆、金马驹等吉祥物也反复在年画中出现，其内容离不开福、禄、寿、喜、财。

接财神是旧日新年流行的民俗，人们去财神庙烧香祈福，正月初二则在家中庭院设香案祭拜，商店正月初五开市也要祭财神，人们期望靠神力能带来财运。于是年画中出现《天赐黄金》、《财神叫门》一类的作品，画中充满了发财的幻想。财神率队带着金银珠宝从天而降，金马驹驮来聚宝盆，青龙蜿蜒空中口吐金钱，在住家门前出现一片兴旺，所有关于财运的形象都展现在画面上，无非给人以精神上以慰藉。

中国官爵有文有武，神仙中也有文财神和武财神，而且属下又有招财使者、利市仙官、金运银运等神人，波斯人因在古代经商发财，因而也进入财神行列。财神越多，财运越盛，于是年画中有了《财神聚会》。

人们希望生活平安幸福，地位攀升，健康长寿，福禄寿三星的形象也在年画中一而再再而三地被塑造描绘。穿宰相服的天官（福星），头戴牡丹花，衣服华贵的员外郎（禄星），广额白须笑容满面的老寿星，有时还带领着活泼秀美的喜童，进入到人家，空中神人千祥云集，五只蝙蝠飞翔，寓意五福临门，画中的家庭成员非富即贵，子孙兴旺，通过喜庆的画面表现“三星在户，五世齐昌”的主题。

长寿是五福之一，有许多故事传说与长寿祝愿有关系。如八仙到瑶池为王母祝寿，长寿的女仙麻姑献上寿酒。南极仙翁更是长寿的明星，他的出现又常伴随以梅花鹿、桃、蝙蝠，谐音为福、禄、寿。

提高社会地位的主要门径为科举高中平步青云，于是出现“连中三元”、“加官晋爵”，杨柳青年画中的《一门三进士》、《文武状元跨马游街》都是反映这一理想。画中子孙高中，衣锦荣归，正向位居宰相的祖父拜揖，一旁有锦旗伞盖八抬大轿和执事人等，光宗耀祖好不排场。状元游街中，文状元帽插金花手捧官印骑着骏马，武状元顶盔贯甲斜披锦袍手举盘中有猿猴捧桃，两者合一寓意为“挂印封侯”。



五路进财・清・河北武强



财神叫门到咱家・清・天津杨柳青


状元游街・清・天津杨柳青



三星在户・清・天津杨柳青



蟠桃大会・清・山东杨家埠

这一类的年画数不胜数，都将最为美好的理想在画面上集中表现出来，套印以五彩缤纷的色调，形成辉煌热烈的氛围，这种充满幻想的图景，成为人们梦想中追求的目标。

（六）幽默讽刺内容年画

年画中还有以幽默而有趣的民间笑话和寓言为题材的作品，如常见的老鼠嫁女。老鼠在正月娶亲的传说各地都有，故事情节不同。其中一个故事是：老鼠为女儿择婿，欲找一最大的权势者。想到太阳最高，但太阳说它可以被云所掩盖，云又说可为风吹散，风说它最怕高墙挡住，墙说它最怕老鼠钻洞。自思自忖，想到最怕的是猫，最后决定选猫做女婿，于是择定吉日良辰，备好鼓吹花轿，吹吹打打送女出阁，最终的结局是全部为猫所吞食。传说嫁女的日期各地不同，皆选在腊月底和正月。旧俗是日夜晚嘱咐孩子们睡觉前要收好鞋，以免被偷去当花轿。各地年画中的老鼠嫁女根据不同地方的风情表现上各具特色，共同的方面是结婚的执事仪仗全部仿效人间的生活习俗。山东杨家埠年画中的鼠新郎帽插金花，胸前十字披红，骑着高头大马，鼠新娘乘坐锦绣喜轿，它们都已幻化成人形，其他执事轿夫依然是一群鼠辈，铜锣开道，高举喜字大旗，前呼后拥好不气派。苏州年画则别出心裁地将老鼠娶亲与《西游记》中玉鼠精摄来唐僧逼令成婚的故事巧妙地结合起来，从中反映了富有的苏州婚嫁面貌。其中有热闹的花轿鼓乐，炫人眼目的箱笼橱柜、被褥和子孙桶等嫁妆，堂上有供人娱乐的吹打坐唱班子和丰盛的宴席，俨然江南富户豪门大办喜事的豪华排场。有趣的是老鼠还请来狸猫赴宴尊为上宾，情节幽默，观之令人忍俊不已。福建漳州、湖南邵阳滩头年画中皆以上下两排的构图表现老鼠的娶亲行列，包括乐司、打锣、打灯、打彩、抬轿等鼠辈，但一只狸猫已出现在右上角挡路，两只抱鸡捧鱼的老鼠正欲向猫奉献礼物，颇为别致。在四川绵竹和山西临汾的年画中的狸猫不仅拦路而且开始捕捉老鼠，引起娶亲队伍的一片慌乱，其结局可想而知。老鼠偷吃家中食品啮咬衣物对人类有害，但它昼伏夜出行动诡秘，在人们缺少制伏的办法时又产生畏惧，有的地方认为家中米粮充足老鼠



老鼠嫁女·清·山东杨家埠



无底洞老鼠嫁女·清·苏州桃花坞

才会光顾，因此又视老鼠为财神。鼠在十二生肖中为“子”，又理解为子孙旺盛之意，因而对其存有动物崇拜的因素，但随着人类征服自然能力的加强，老鼠被消灭的命运也就成为必然，这才在年画中出现“老鼠成亲猫劫道”的情节。老鼠成亲的年画反映了各地的风习，也以喜剧的形式点明老鼠必然失败的命运，表现了人们灭鼠的信心。

随着这一题材的演变，还在年画中出现了猫鼠大战的热闹画面。陕西凤翔年画中就有《大战猫儿山》，猫鼠双方各列阵势，皆披铠甲持兵刃展开鏖战，当然最后老鼠全军溃灭。此画上还有七言诗一首：多年老鼠成了精，山上猫王岂容情。一怒摆下生擒阵，老鼠折将又伤兵”。武强还有一张《老鼠告状》，以连环画形式讲老鼠被猫捕杀后阴魂不散，竟到阎王处告状，阎王拘传猫到阴司三曹对案，最后调查结果是老鼠恶贯满盈被罚下地狱，狸猫胜诉，送回阳间继续捕鼠。年画中饶有趣味地表现老鼠失败，其中也不乏对旧社会的讽刺之情。类似老鼠嫁女题材的年画还有平度的《八戒赘婿》（即《西游记》中的高老庄故事），轿夫执事全是猪形，有趣的是新娘却是孙悟空所变化的，其上题诗一首：“八戒从来没正经，高老庄上把亲成。吹打鼓乐将亲娶，娶来大圣孙悟空。”值得注意的是，年画的内容和表现手法往往随时代的发展发生变化，继老鼠娶亲之后年画中又出现了《蛤蟆娶亲》、《水族迎亲》，武强年画《蛤蟆娶亲》中竟出现了西洋乐队和扎彩的汽车，这无疑已是民国年间文明结婚的新潮了。

晚清以后出现相当数量的揭露统治阶级黑暗腐朽和社会上不良作风的讽刺性年画。武强年画中有一幅《扛箱官》，表现穿着官服的猴子鸣锣开道招

老鼠嫁女·清·四川绵竹



老鼠嫁女·清·福建漳州



摇过市的丑态。画中的差役、轿夫和官老爷都是猴子，从官老爷的顶戴花翎上看爵位还不小，应是位居显要者。在前面鸣锣的差役还扛着写有“禁烟”字样的旗帜，其本意应是讽刺在禁烟过程中官吏采取阳奉阴违的态度，使这一举措变成一场猴戏。旧时春节街头演出的民间花会中有杠箱官节目，由丑角扮演一官吏坐在一根横木上被抬着游街，有人可以拦截“告状”，给丑官出种种难题，并从中引发出一些幽默和荒诞不经的判词，而猴抬箱官把这一节目加以发展，用辛辣的手法对旧官吏中庸俗腐败予以无情嘲弄。《尖头告状》的揭露更为大胆犀利，用漫画式的手法将处世刁钻奸猾的人画成尖头的形象。他们唯恐尖得不够，用刀削，在石头上磨，为更尖挖空心思，而且互不服气，都认为自己最尖，争执不休，最后只能诉之于官。孰料差人和官吏的头更尖，而且拐弯带刺，其尖无比。画上还配以诗歌，最后的几句是：“原告本尖头，被告头更尖。不若二差人，尖中带拐弯。尖中更带刺，还得数着官。”年画反映的是人民群众对官场腐败和旧官吏狡诈刁滑的本性认识和无比愤慨，并把他们的丑恶形象在年画中揭露示众，观之人心大快。类似这类的年画而更为直接的创作还有《慈禧太后逃长安》，表现西太后在八国联军入侵之际仓皇逃窜的狼狈相，只是没能流传下来。

揭露社会不良现象和作风的以凤翔年画《小人图》为代表。群众称品质卑劣的人为小人，年画选取了民间讽刺这种行为的口语俗谚，形象而生动。如“吹胀又捏消”、“平地捏孤角”比喻胡吹乱懵的行为，“东吃羊头西吃猪”讽刺到处占便宜的人，“爱钱钻钱眼”和“用钱买上皂角树”都是抨击唯利是图不管别人安危的坏作风。杨家埠年画《自觉体面光》把爱占便宜贪图小利不务正业游手闲之辈画成狐狸、乌龟，有的白吃烟，有的死乞白赖地吃人家的酒菜。绵竹年画中也有讽刺内容的作品，《春官偷酒壶》表现春官在挨家报喜中却乘机偷人家的酒壶而被抓住的狼狈相，《狗咬财神》画扮成财神挨门讨喜钱的人却遭到狗的撕咬。《三猴烫猪》更描绘在赌钱中三只猴子利用猪的贪色和愚蠢，互相串通换牌骗取猪的钱财的情节。三幅画都幽默地画出新年中的世相趣闻。年画中也有根据一些笑话和相声中的段子画成的年画，如杨柳青年画中的《裁缝作知县》，《剃头的作武官》，取“直线”和知县，“五官”和武官谐音，讽刺那些不学无术和用钱贿买来的官僚，具有一定的现实意义。另外《傻姑爷拜寿》表现弱智的女婿在到岳父家庆寿时闹了种种



老鼠娶亲・清・山西临汾


蛤蟆娶亲・清・河北武强



扛箱官・清・河北武强


尖头告状・清・河北武强


小人图・清・陕西凤翔



俏皮话（部分）·清·天津杨柳青

笑话，系取材于太平歌词的唱段，则更多的是噱头笑料了。

清末的年画中还出现了以群众中流行的俏皮话为题材的作品。俏皮话又称歇后语，系用巧妙的语言和类比的手法反映对生活的认识和评价。这些语言为群众所熟悉和使用，也受到他们的欢迎。有的旁敲侧击地批判不良作风，如“老虎戴素珠——假慈悲”，“黄鼠狼给鸡拜年——没安好心”，用漫画手法讽刺和揭露伪善。而“关起门来做皇上自高自大”，“擀面杖吹火——一窍不通”，“一百斤面蒸寿桃——废物点心”，既幽默又风趣地反映生活中某种人和事的特征。这些歇后语都用漫画式的画面加以图解，也具有一定的积极意义。当然，在旧年画中也有一些庸俗低级的歇后语，则应予以批判。这类年画涌现于清朝晚期，本来年画是以歌颂为主的，但在封建政权腐朽没落，社会风气日益衰败的情势下，太平的梦想已被现实粉碎，讽刺年画的流行也正反映了民众对现实的不满，发泄出他们的郁闷和不平，艺术上具有漫画特色，并配以文字，以突出画面的思想内容，成为年画中的新品种。

（七）门神和门画

门神是年画中最古老的品种，其历史发展在前章中已有论述。明代中叶以后民间美术中的吉祥寓意题材有很大发展，门神画中也相当突出，一是增添了吉祥寓意性质的装饰，“所画门神为将军朝官诸式，复加爵、鹿、蝠、喜、宝马、瓶鞍等状，皆取美名，以迎祥祉”，这种手法在后世门神中又不断丰富和延续。二是门神种类上除驱邪的将军型外，特别发展了纳福迎祥的门画。三是由于住宅的多种需要，题材上逐渐摆脱和突破了门神的固定内容和样式，出现了大量民间传说和戏曲中的英雄人物、现实生活中的形象和花卉装饰图案，成为纯粹以用于装饰为目的的门画，这部分艺术形象健康优美活泼多样。随着时代的发展,门神画的内容、种类、形式越来越丰富，使门画艺术出现了更加丰富多彩的局面。此时的门神画有很多发展和创新，品类增多，表现技巧多种多样，更突出吉祥喜庆的特色。它虽有镇宅辟邪的功能，但并不作为神灵祭祀，宗教色彩越来越淡化，装饰的作用日益加强。除街门贴隆重的将军门神外，二门、屋门、房门也都有不同的“门神”。传统的神荼郁垒仍然保留，而更流行的则是历史上的名将、戏曲小说上的英雄，甚至现实生活中的美女娃娃及花鸟瑞兽也都在门上出现。大体可分为将军、福神、女仙、童子四种类型。将军型中以神荼郁垒成为传统的标准样式，皆作镇殿将军形象，顶盔贯甲执金瓜相对站立，一粉面凤眼神色和善，一豹头环眼虬须威严勇猛，形成鲜明对比。有以绿地祥云或吉祥图案为地衬托者，多数在白纸上印制，取得鲜明突出的艺术效果。民间流行者以杨柳青印制者最佳。陕西凤翔也有立锤大门神，整张纸彩印，雄壮威武，颇有气势。福建漳州所印武门神皆标“神荼”、“郁垒”字样，持锤站立者，亦有骑马者，繁简不一，皆以红纸为底色，具有单纯红火的特色。 将军型门神中唐代大将秦琼及尉迟恭成为最流行的角色。宋明以后，由于俗文化的活跃，许多民间传说故事被加工为小说，进而移植为戏曲说唱广为流传，其中也糅杂着庞大的神仙体系，在此一背



立锤将军·清·天津杨柳青

景下出现了唐太宗为鬼祟惊扰和秦琼敬德镇守宫门的故事。这一情节见于万历年间刻印的《增补三教搜神大全》和神魔小说《西游记》第十四回“二将军宫门镇鬼，唐太宗地府还魂”中。《增补三教搜神大全记》云：“门神即唐之秦叔宝、胡敬德二将军也。传唐太宗不豫，寝门外抛砖弄瓦，鬼魅号呼，六院三宫夜无宁刻，太宗惧之，以告群臣。叔宝奏曰：臣平生杀人如摧枯，积尸如聚蚁，何惧魍魉乎？愿同敬德戎装以伺。太宗可其奏，夜果无警。太宗嘉之，谓二人守夜无眠，因命画工图二人之像，全装怒发，一如平时，悬于宫掖之左右门，邪祟以息，后世沿袭，遂永为门神云。”《西游记》里加入泾河龙王罪犯天条，泾河龙向太宗求救，但终被斩，龙王魂遂向太宗索命的情节加以渲染，使这一街谈巷议的故事流传，身披甲胄的将军型门神遂发展演变为秦琼敬德的形象，身披铠甲，执锏（秦琼）拿鞭（敬德），年画门神中的秦琼尉迟恭形象可以和小说中诗歌赞语的描写相对照：

持鞭锏门神·清·陕西凤翔



秦琼敬德·清·天津杨柳青



“头戴金盔光灿灿，身披铠甲龙鳞。护心宝镜晃祥云，狮蛮收紧扣，绣带彩霞新。这一个凤眼朝天星斗怕，那一个环睛映眼月光浮。他本是英雄豪杰旧勋臣，只落得千年称户尉，万古作门神。”

明清一些秦琼尉迟恭门神形象及穿戴正与此吻合，成为传统门神的基本形象。又由于在民间流传中经过画工不断创造和加工，夸张地塑造了粗壮魁梧的体态，用装饰性的甲胄烘托威仪，胡须飞动飘带当风，使肃立静止的人物虎虎而有生气。凤眼的俊相和豹头环眼的怒相突出了形象上的对比和变化，强烈而灿烂的色调，加强了节日欢乐气氛。而且不同地区流行的将军门神都各具特色，式样繁多，有着朝服者、披甲胄者、站立者、骑马者、踞坐者、执笏者、执鞭锏者、持金瓜者、执大刀者……年画艺人谈及门神的样式有七站八坐之说。河北武强、河南朱仙镇、山东杨家埠、陕西关中地区的敬德皆勾脸谱，服装造型上显然受到戏曲人物的影响，而很少带有神的气质。

天官门神出现于宋代，应与道教的发展和人们日益增强的祈福心理有关。道教奉天、地、水三官为主宰人间祸福的大神，其中特别是天官被奉为赐福紫微帝君，成为给人间带来福荫的福神，特别受到世俗的崇祀，成为文门神的主要角色。多贴于院中二门，天官的装束为戴相纱，穿宰相官服，蟒袍玉带，神情慈祥欢悦。又常手捧吉祥物，一般常见者为盘中所盛官帽、鹿或爵，寓意加官（冠）晋禄（鹿），或晋爵。又有捧葫芦、宝瓶、牡丹花、双喜字者，取子孙万代、平安富贵、双喜临门等吉祥意义，天官又有仙童伴随，多者达五人。还有的将天官与禄星、寿星并列，成为富有喜庆色彩的三星门神。

钟馗自唐代即在岁暮张挂，亦进入门神行列。早期之钟馗主要的职能是驱鬼辟邪，大约在明代前后，人们不满足于单纯平安无事，而希望获得更多的幸

秦琼敬德 • 清 • 河北武强





秦琼敬德·清·四川绵竹

将军五子·清·江苏苏州





加官晋禄·清·天津杨柳青





福，因而加强了迓福成分，最常见的是配置了蝙蝠。明代小说《钟馗传》中说这个蝙蝠系奈河桥上的一个小鬼自愿作钟馗引路的向导而幻化的。蝠与福谐音，斩邪兼赐福，自然受到民间的认可。钟馗门神亦多种多样，朱仙镇钟馗穿绿袍成对正面踞坐，标题为钟馗镇宅，虽篇幅不大却很隆重。又有单印一馗头者，青面獠牙，状貌威猛，手持写有新年大吉的手卷，系供在门楼上端或门内影壁上张贴者，依其繁简大小，又有“大馗头”、“小馗头”、“四馗头”等型号，晋南亦有此样式。杨柳青的钟馗门神皆穿大红吉服，持剑或执笏，目视空中飞来的蝙蝠，有的上钤朱印，印文中有“福自天来”、“福在眼前”、“恨福来迟”的字样。苏州桃花坞的钟馗门神有的骑驴，后有小鬼张伞，有的执剑斩鬼，可见对钟馗崇拜曾很流行。大约在明清之际，钟馗像和钟馗门神又大量在端午节张贴悬挂，因为民间认为五月是恶月，是各种毒虫出现和疾病流行之时，于是又创造出钟馗斩五毒的样式，钟馗门神除了新春斩邪降福外又在端午日负起驱病保平安的重任。这些钟馗形象皆摆出种种姿态，变化甚多，在昆曲《钟馗嫁妹》演出中，钟馗做种种优美亮相，内行谓之门神架子，由此亦可见戏曲与门画间有着互相借鉴的关系。

女仙门神中最为常见的是天仙，即送子娘娘。其来历说法不一，或谓为东岳泰山大帝之女，明代封为碧霞元君；或谓为玉皇七女之一；南方亦有妈祖天妃司子嗣繁衍者。中国传统极重视传宗接代，天仙门神成为房门上最流行样式。一般天仙门神形象皆戴钗环，披华丽的彩衣，盛装吉服，身前则有乘麒麟之婴儿，表现天仙送子的主题。女仙中的另外人物还有曾见东海三为桑田的长寿麻姑献上灵芝仙草（麻姑献寿），佛教中凌空散花的天女，皆形象美丽皎好，体态窈窕优美，成为住室门上新春的装饰门画。

仙童门神样式变化甚多。仙童本是神佛世界中的侍从童子，他们或看守洞府，或照应神坛，或侍从左右，还有的是天仙圣母赐给人间的子嗣，自然富贵不凡。此类仙童门神皆贴于住房门上，俗称“门童”。最常见的是乘坐在麒麟背上的婴儿，皆戴紫金冠，佩项圈，穿花衣，手中往往持有吉祥物，如莲、笙、牡丹、梅花、如意等，寓意连生贵子、幸福如意、富贵吉祥。麒麟为想象中的神兽，并认为麒麟的降临是祥瑞的征兆。《诗经·麟之趾》中把麒麟和子孙贤德联系起来。十六国时王嘉《拾遗记》中谓：



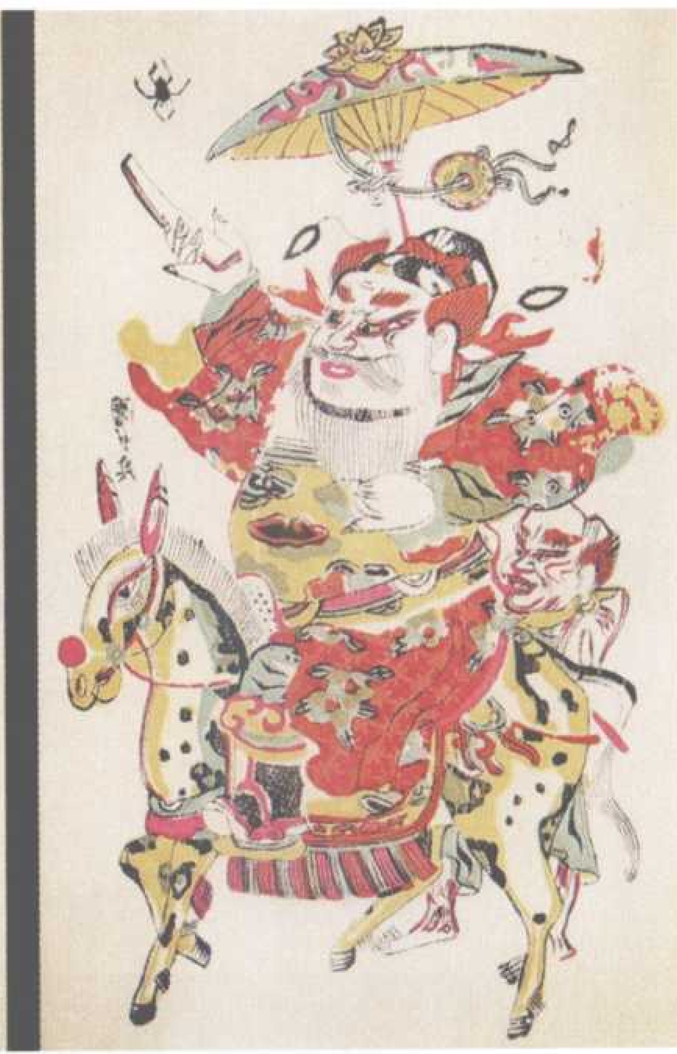


天官五子·清·河南芦氏



福在眼前（钟馗）·清·天津杨柳青





骑驴钟馗·清·苏州桃花坞



镇宅钟馗·清·河南朱仙镇




馗头·清·河南朱仙镇



仙姬散花·清·山东

“夫子（孔子）生之夕，有麒吐玉书于阙里人家。”后来人们把聪慧超群的孩子称为麒麟儿。一些吉祥之神如刘海、和合二仙也塑造成娃娃形象作为门童。刘海蟾本系五代时人，曾仕燕王刘守光为宰相，曾遇异人将金钱十枚和鸡卵十个间隔垒成塔状，谓“居荣禄，履忧患，其危殆甚”，乃感悟弃官修道，号海蟾子，为全真教北五祖之一。民间把其名号中之蟾字拆开，又结合金钱垒卵的故事演化为刘海戏金蟾的传说，在绘画中塑造了执钱串戏蟾的美少年形象。和合二仙原为唐代高僧寒山、拾得，其事迹见唐闾邱胤《寒山拾得诗序》，他们都是相貌清癯不修边幅的人物，但后世演变为家庭团聚夫妇和美之神，其形象也变成丰满可爱的胖娃娃形象，各持宝盒荷花，笑容可掬。后来门童中突破画仙童的模式，直接表现人间美丽聪明的儿童，成为最受欢迎的“门神画”样式。

另有张仙为特殊之门神样式。张仙为送子和保护婴儿之神，着贵族装束，手执弹弓射向伤害婴儿的天狗，周围又画众多婴孩，画上常有“射出天狗去，引进子孙来”之榜题。按俗传，张仙本名张远霄，眉山人，以弓弹为人辟疫消灾，后成道。又据《历代神仙通鉴》载，宋仁宗昼寝，梦一美男子粉面长髯，挟弓弹曰：“君人天狗守垣，故不得嗣。赖多仁政，予为弹而驱之。”自称“予桂宫张仙也，天狗在天掩日月，下世啗小儿，见予则当避去”，帝命图像悬挂以求子。这仅是一个说法。又陆深《金台纪闻》中谓世间所祀之张仙像实为后蜀皇帝孟昶挟弹像。宋灭蜀后，昶妃花蕊夫人携孟昶像入宋宫，悬祀于壁，太祖见而诘问，诡对曰：“此张仙图也，祀之得子。”现

门童·清·天津杨柳青


五福临门·清·河北武强




所流传张仙穿箭衣及黄马褂，粉面长髯，俨然帝王之相。张仙门神贴于生育子女的青年夫妇房屋门上，祀保婴儿平安。

门上贴神虎、金鸡避邪迓福起源甚早，此风俗一直延续到近代，南北年画产地都刻印有神虎镇宅、鸡王镇宅等门画。较为特殊的是猴子门神，这是取材于《西游记》中孙悟空曾任弼马温在天宫养马，因而将其贴在牲畜棚圈门上，并谐音为“避马瘟”，希冀保护骡马平安。凤翔年画中的《避马瘟》门神画，一幅画树上的猴子牵马，取马上封侯之意；对幅则是大猴背小猴，寓意辈辈封侯，打破了门神必须对称的老例，画面古朴而活泼有趣。

清代后期门神画中出现大量戏曲传说人物，甚至以戏曲画装饰门户，各地均有不同人物，如四川门神中有诸葛亮、梁灏父子、穆桂英，北方门神中有赵公明、燃灯道人、关羽、赵云、马超、薛仁贵、孟良、焦赞……河南朱仙镇更印有成出戏曲，如锤换带、长坂坡、苟家滩、双锁山、寿州城、双官诰等。其中有单骑救幼主的赵云，宋朝开国皇帝赵匡胤，自择婚姻并单骑杀四门的女将刘金定，矢志守节育孤儿成名的王春娥……将这些故事画贴在房门，除装饰美化外，画上人物的行为品格对主家亦必产生潜移默化作用。现实生活中的人物也进入门神画，各地门画都流行美女和娃娃组成的母子图，表现了家庭幸福。凤翔的渔乐图、倩女寻梅赋予美女门画以吉祥的内容。各样的娃娃门画更是千姿百态，意趣盎然。戏曲和现实人物进入门画完全突破了门神画的传统模式，以崭新的门画形式得到人们的欢迎和喜爱。



刘海戏金蟾・清・山东杨家埠

（八）神马

神马或作纸马，亦作神码，系印绘在纸上祭祀神佛时供奉或焚化的神像。清代赵翼《陔余丛考》中谓：“昔时画神像于纸，皆有以乘骑之用，故曰纸马也。”又“后世刻版画以五色纸印神佛像出售，焚之神位前，名曰纸马”。大约最早的纸马上皆有马形，或以马形作神佛的载体，因而有是名。如明代沈榜《宛署杂记》中记当时北京“坊民刻马形印之为灶马，每年十二月二十四日，农民鬻以焚之灶前”，即指此类纸马。《东京梦华录》中记北宋开封腊月祭灶

张仙・清・河北武强





避马瘟・清・陕西凤翔



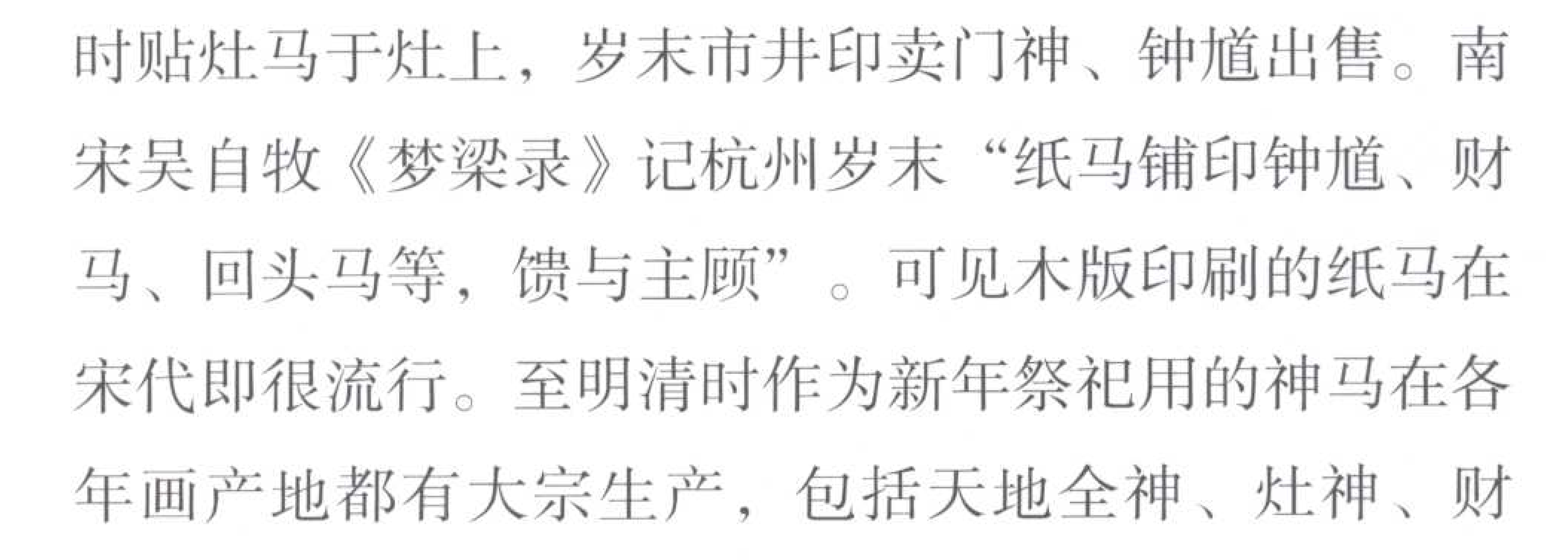





赵公明燃灯道人・清・河南朱仙镇




锤换带・清・河南朱仙镇


时贴灶马于灶上，岁末市井印卖门神、钟馗出售。南宋吴自牧《梦梁录》记杭州岁末“纸马铺印钟馗、财马、回头马等，馈与主顾”。可见木版印刷的纸马在宋代即很流行。至明清时作为新年祭祀用的神马在各年画产地都有大宗生产，包括天地全神、灶神、财神、张仙、观音、关帝、姜太公等，大都带有驱邪降福性质。

天地全神包括佛教和道教全部神祇。敬奉天地起源于自然崇拜，后来才发展为神灵崇拜。旧传每届农历新年也是诸神下界之期，因而家家在院中设天地

三娘教子双官诰・清・河南朱仙镇





桌，供奉天地全神像，初一早五更天要焚香设供接神，求得护佑。天地全神神马有繁简多种样式，简者突出主要形象，以玉皇为主，两旁列值日功曹、温刘马赵四大元帅或斗宿星官相陪衬，中间设“天地三界十方万灵真宰”神牌，两侧树立盘龙旗杆作为图像的边框。在民俗信仰及道教中，玉皇大帝被认为是天上的最高统治者，总管三界十方，俗称“天公”、“老天爷”。玉皇形象戴冕旒穿龙袍手捧玉圭，宛如人间皇帝。也有的天地神马没有具体形象，只有一个“天地三界十方万灵真宰”的牌位。天地神马中又有玉皇与关帝合为一图者，三国名将关羽在佛道两教中均被奉为神祇，明清时期尊奉达到高潮，被皇家封为国家保护神，其地位仅次于玉皇，故在天地神马中与玉皇上下排列。关羽两侧有周仓、关平等像，正中亦有天地三界神牌，最下方还有药叉力士。还有一种分层罗列了佛道尊神的主要形象，最上部列有佛教的三世佛，第二层列道教的三清（玉清元始天尊、上清太上道君、太清太上老君），第三层为玉皇大帝，第四层为关帝，整幅以对称的构图囊括众多形象，庄严肃穆，主次分明。最复杂之全神像出现天神地祇诸多形象，除上述尊神外，还有文殊、观音等诸多菩萨，日、月及各种星宿，甚至城隍、土地、牛王、马王等俗神及地藏和十殿阎君地府诸神，真是无所不包。由于形象多达七十余个，图中分六七层排列，只能刻印出头部简单形象，并有文字榜题加以表示。还有的排列众神形象，如玉帝、观音、关帝、田祖和财神收于一图，这些都是因各地祭祀的风俗信仰的差异而形成的。

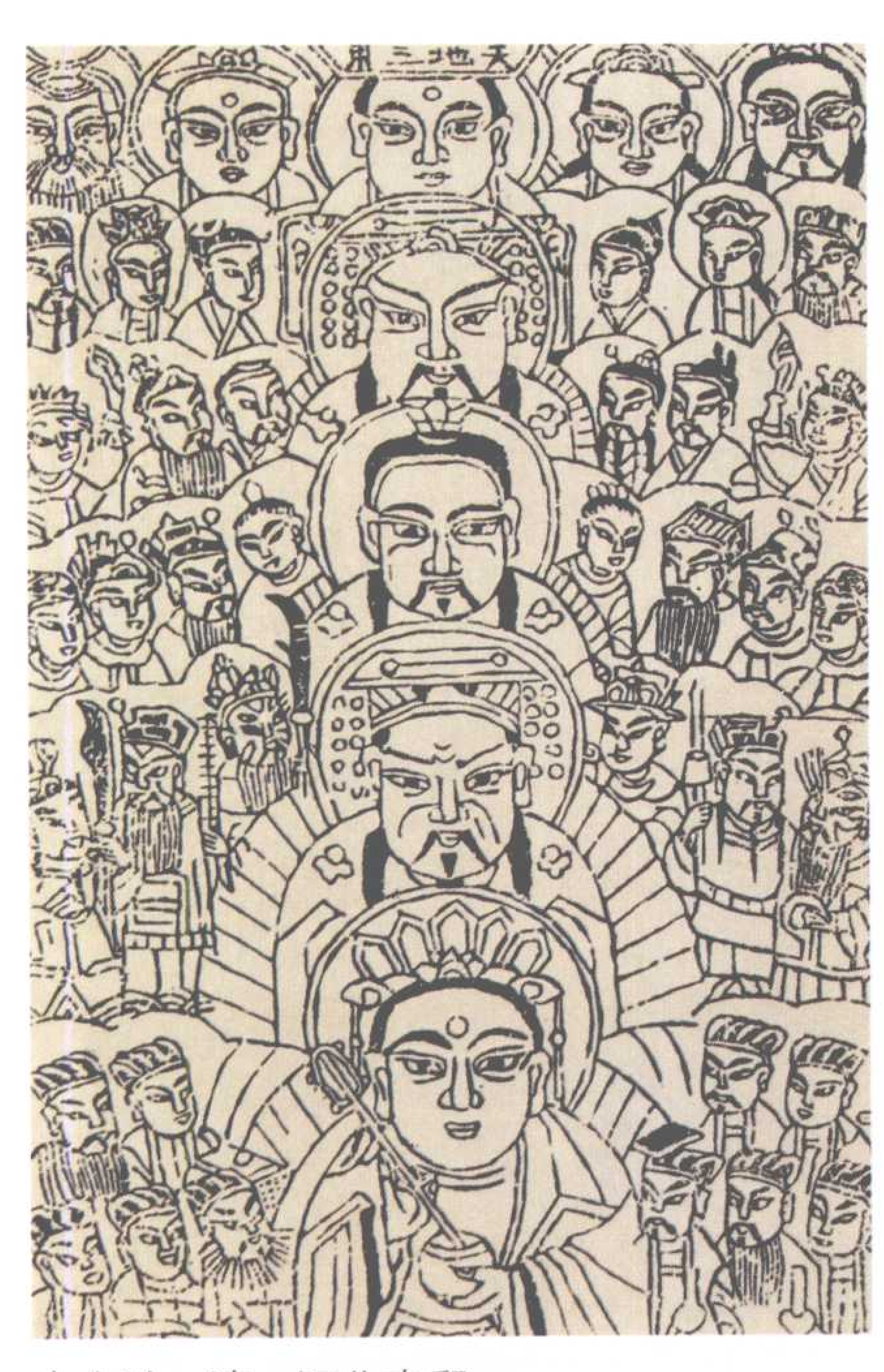
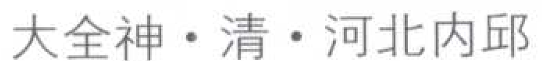
灶神又称东厨司命，其信仰起源于原始社会对火的崇拜，后来演化为先炊之神，进而成为监察合家人的善恶、主宰祸福的“一家之主”，为旧时家家必奉之神。祭灶亦为古老习俗，先秦时列为五祀之一。宋时岁末有印制之灶神神马出售。据明代文献记载，北京的灶神像中为一马形，后世出现具体神像。灶神虽是小神，但信仰极为普遍，南北各地包括云贵少数民族地区都有对灶神的崇拜，形象样式在南北各地颇有差异。北方流行者多刻印灶君府，旁有仙童、属吏及门神，属吏有的执文牍案卷，有的手捧分别写有“善”、“恶”字样的罐子，作为统计功过之用。神案前有聚宝盆及鸡犬，有的两旁还有简单的八仙形象，并有楹柱对联，一般是“上天言好事，因宫降吉祥”。最上部有南天门及报事骑马之像。灶马上端印有二十四节气表，可满足农民计划耕作农活查看节气的需要。灶神神马一般皆在厨房供奉，传说灶神岁末要上天汇报一家人善恶功过，故于腊月二十三日家家举行送灶典礼，以饴糖上供，然后将旧神马烧掉，至除夕接灶，再贴上一张新神马，寓示已从天上返回人间。北方流行的灶神马有单座（主像为灶神）、双人



天地全神·清·天津杨柳青


天地全神·清·河北武强


大全神·清·北京



大全神·清·河北内邱


灶神·清·天津杨柳青


金灶·清·天津杨柳青

灶（灶神及夫人并坐）和三人灶（灶神旁有两位夫人）。山东、河南等地灶神上还配有吉祥图画，如招财进宝、麒麟送子、三星高照、连中三元、发财还家、百寿图等，江南灶神有独坐及双人者两种，单座者较多，篇幅较小，南京上海的灶神皆一灶神捧圭端坐，上有定福宫字样，在样式上没有太多的变化。云南大理剑川一带的灶神马皆印于色纸上，风格粗放，自成一格。

财神可以给人们带来财运，在新年是必祭之神。旧俗每到除夕便有穷苦之人带些木版印刷的财神像挨门递送，主家接受后给予钱财。这种财神像印制比较粗糙，但也有的别有稚拙之美。在市场上售卖的财神像比较讲究，有文、武不同财神。传说文财神为纣王时的宰相比干，也有的认为是春秋时越国宰相范蠡，他们都正直无私，范蠡在完成打败吴国复兴越国的重任后，不贪图富贵，泛湖经商，曾三得千金，但都把赚的钱分给穷人。武财神是赵公明，他原是道教中镇坛之神，能驱除鬼魅，奖善罚恶，小说《封神演义》把他加入财神队列，属下有利市仙官、招财使者。后来财神行列中还出现刘海、和合和波斯神，非常热闹。财神像有的只印文财神或武财神，有的两位并列，还有的有庞大的属员，伴有聚宝盆、摇钱树。另有财公财母或五路财神之像，前面也有聚宝盆，加强财源辐辏的效果。

观世音菩萨以大慈大悲救苦救难受到民间尊奉，皆作女像，传说观音的道场在南海普陀，因而像上常有海水、竹林，并有善才童子、龙女和韦陀（穿铠甲的护法神），有的还有龙王礼佛的图像。观音像中千手观音象征其法力无边，送子观音则满足着人们求子的需要。

关羽原为三国时蜀国大将，后被吴国俘获不屈而死。道教和佛教都将他奉为神祇。宋金时称之为“义勇武安王”，明代皇封之为三界伏魔大帝关圣帝君，表彰其忠勇神武义气千秋，奉为武圣人，成为精神偶像。又因其重义轻财，也被敬为财神供奉。关羽的形象有戴冕旒着帝王装束者，盖明代封为帝位之故。其形貌皆如小说戏曲上“面如赤枣，卧蚕眉，丹凤眼，五绺长髯”之像，通常是披袍端坐，或读《春秋》，两旁有周仓执青龙刀，关平捧印侍立。也有的与财神合为一图者，名为“上关下财”。

镇鬼大神钟馗及生育神张仙等已在前章叙及，此处从略。

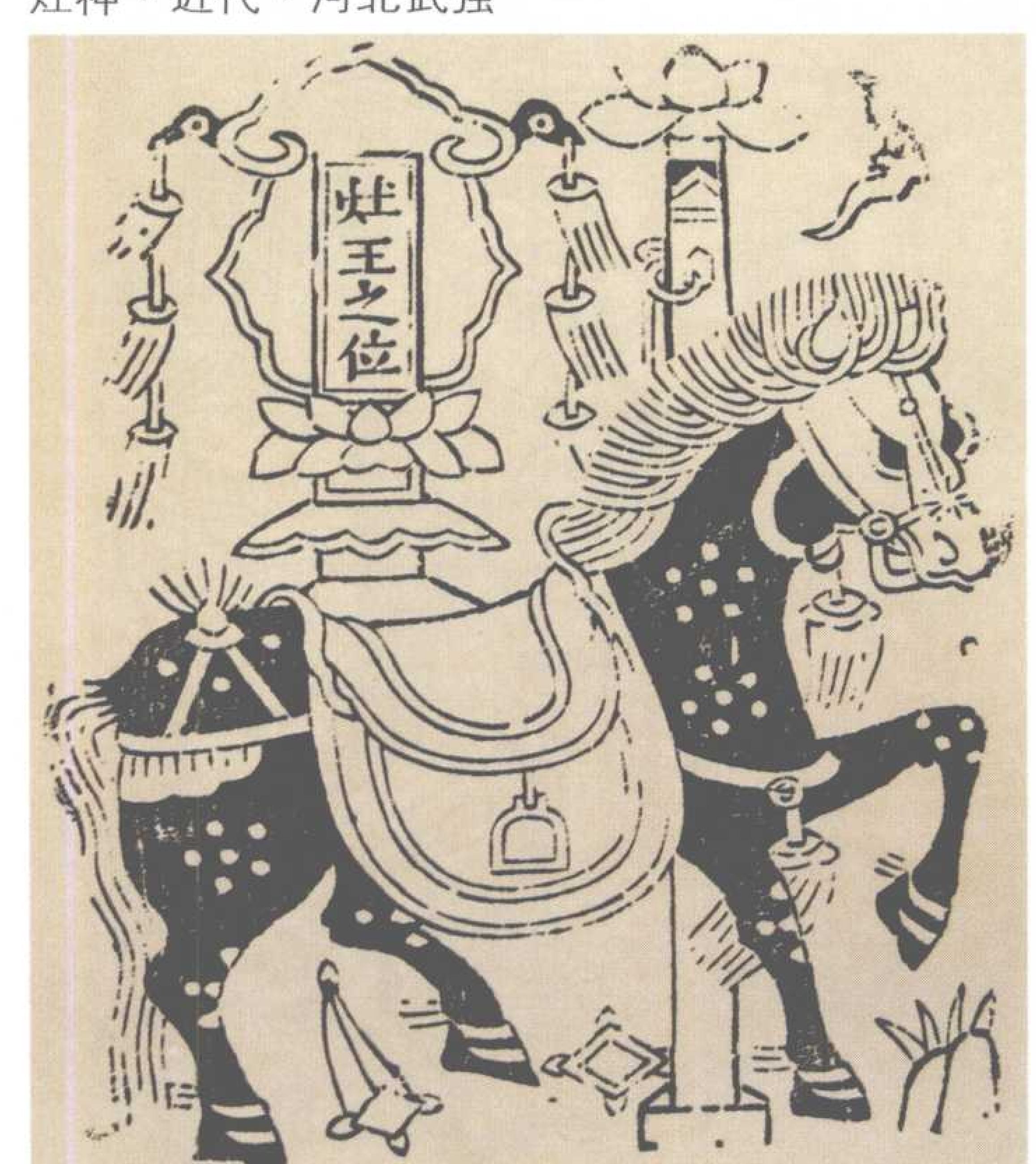
农村在新年非常重视祭祀土地神、田祖及牛王、马王等有农事的神祇。土地神为管理一方事务保佑一方平安的神祇，起源于对土地自然的崇拜。大地生长万物，对农业关系尤大，旧日各村镇皆有土地庙



灶神・近代・河北武强



灶神・近代・河北武强



灶神马・清・山西


四季花灶王・清・陕西凤翔



财神大灶王・清・山东杨家埠



三人灶・清・山东杨家埠

供奉，其形象为一和善之老者。田祖为发明农业之神农氏，多作身披树叶头生双角的奇伟状貌。牛王及马王关系牲畜之安全健壮，牛王面貌端严稳健，马王性情暴烈，生有三目，其神像中必有牛马牲畜。又山东、河南等地印有牛马平安之车马小画，其中亦有马王之像，系贴于车上以祈安全。

年画作坊还刻印一些其他节日需要的神马。如端阳节之张天师像、中秋节之月宫图等，亦各具特色。

以上仅是将新年常见之神马加以简要介绍，限于篇幅，不可能做详细考证。还有一些南北不同地域信仰的神马，如江南敬奉蚕神、福建台湾崇敬妈祖及保生大帝、云贵地区祭祀各地山主，亦各有不同形象塑造。

中国新年有祭祖的风俗，富家大族有祖先像大轴于岁末悬挂祭祀，一般家庭则贴年画作坊刻印之祖先神马，名为“家堂”，亦有繁简不同样式。大幅家堂为整张纸印绘，图中有宏丽之宅第，列出空白之祖先牌位供祭祀者填写。小幅者仅在堂上画出男女对坐的祖先形象，堂前有居官荣耀的子孙侍列，寓有家宅兴旺之意。还有的图像上刻出古代孝子故事，感念先辈哺育之恩。慎终追远，是中华民族的传统美德，年终祭祖正是民俗中的表现形式。

以上仅列出明清时年画之大略题材内容，可见含量之非常丰富，但尚不能囊括全部，除此之外还有表现奇事趣闻之年画（如《猴抢草帽》等）。这些反映时事的题材及新生事物之年画将在本书近代年画章节中予以介绍。



灶神・清・云南剑川

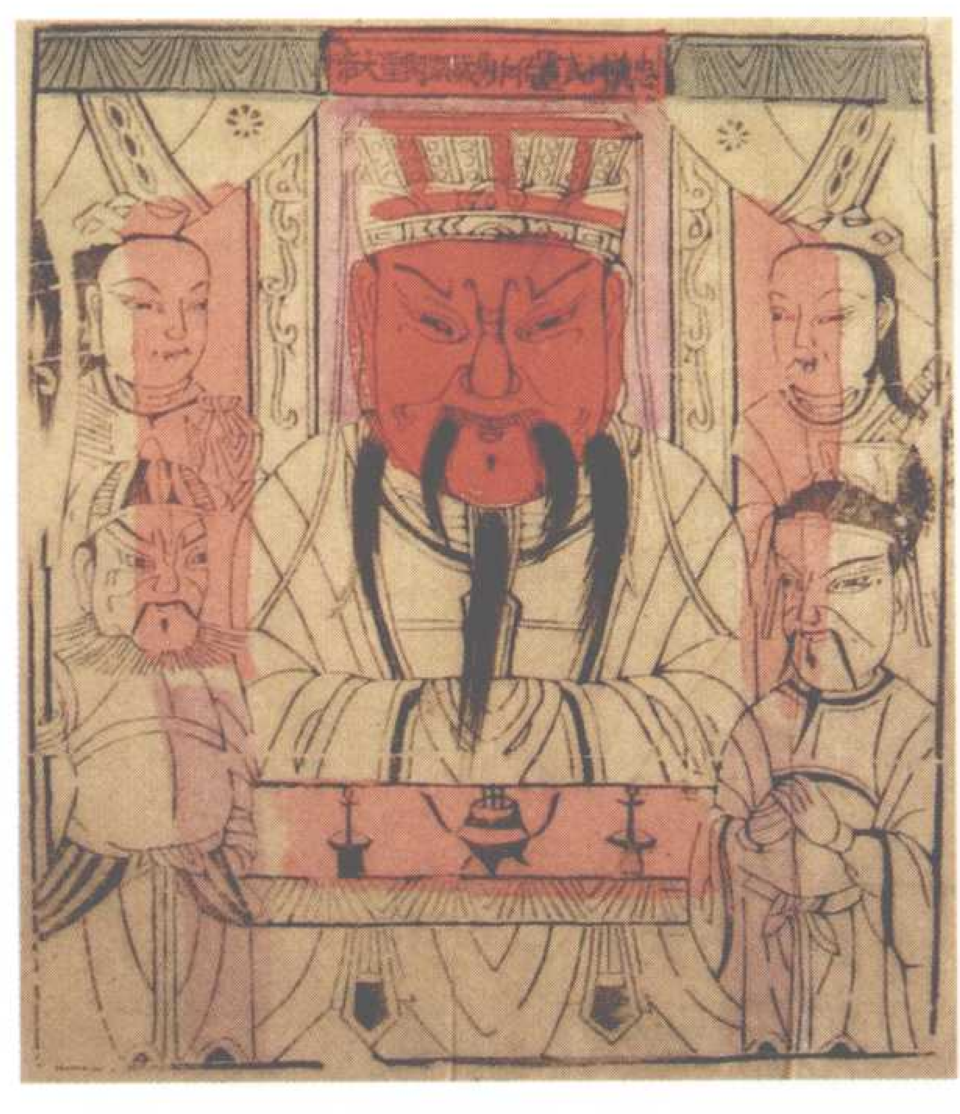

灶神・清・江苏南京


灯笼灶王・清・陕西凤翔

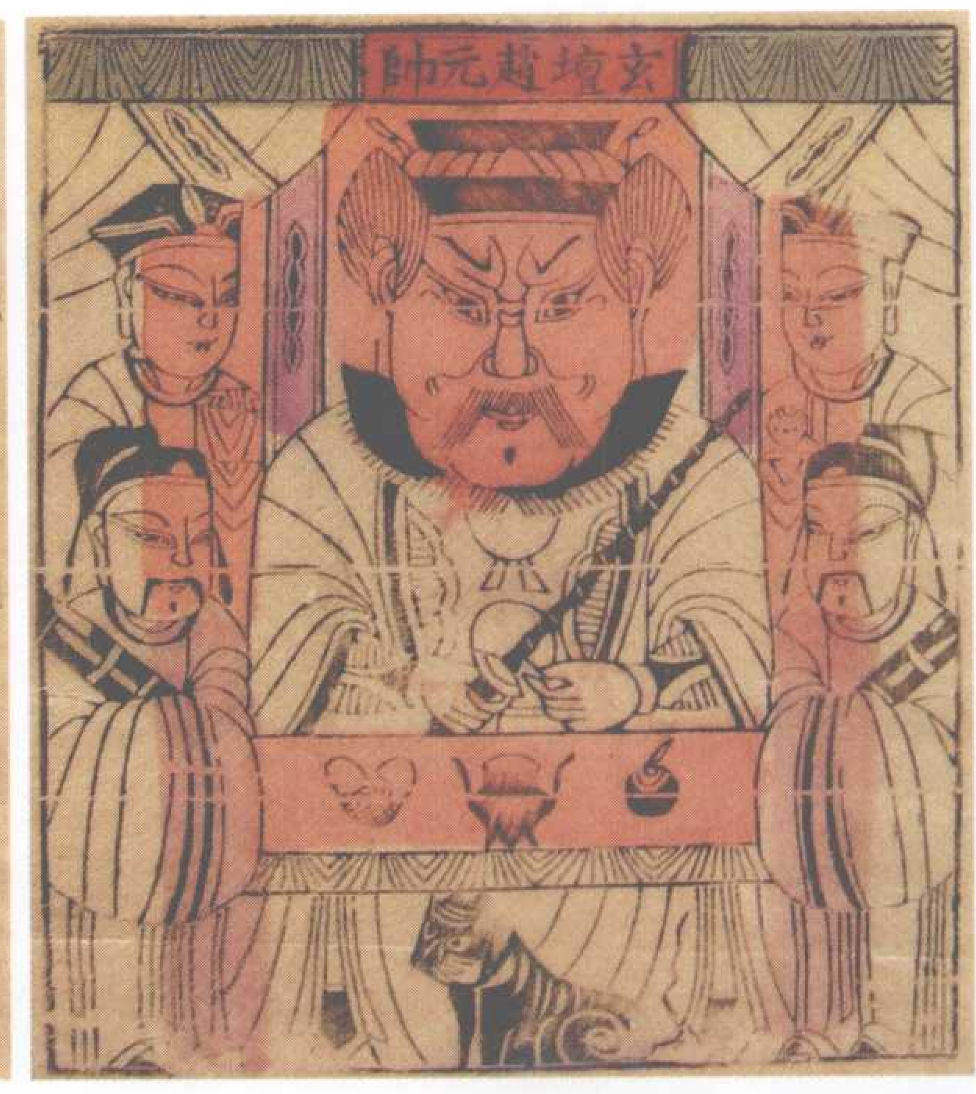
灶神·近代·香港



关帝·清·山西


关帝・清・北京


赠福财神・清・北京



赵玄坛・清・北京


增福财神・清・河北武强


青龙财神・清・河南滑县



观音・清・山西


田祖・清・河南滑县



神农・清・河南开封


土地・清・河北武强

牛马王・清・河南朱仙镇

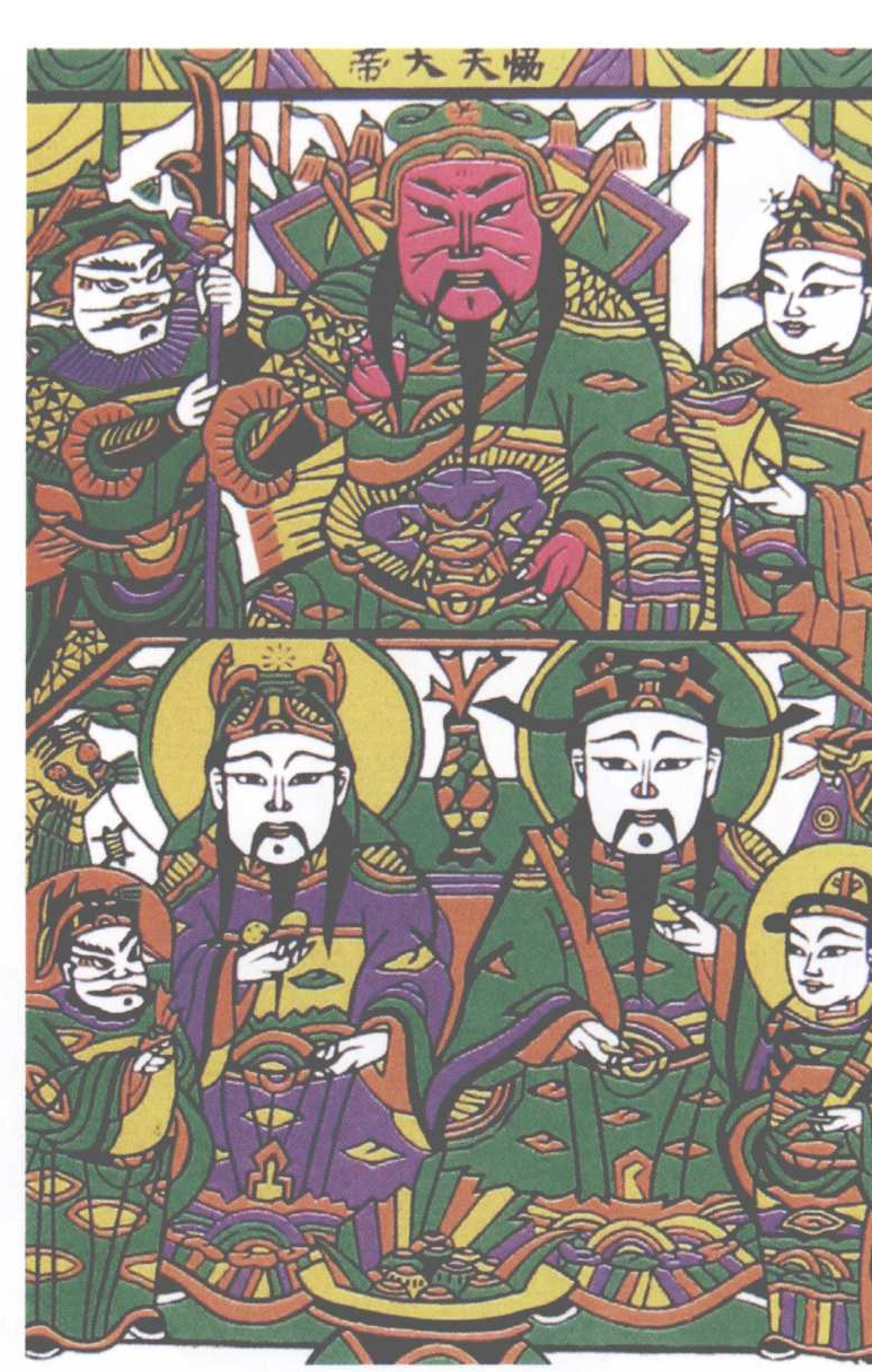


牛马王・近代・河北内邱



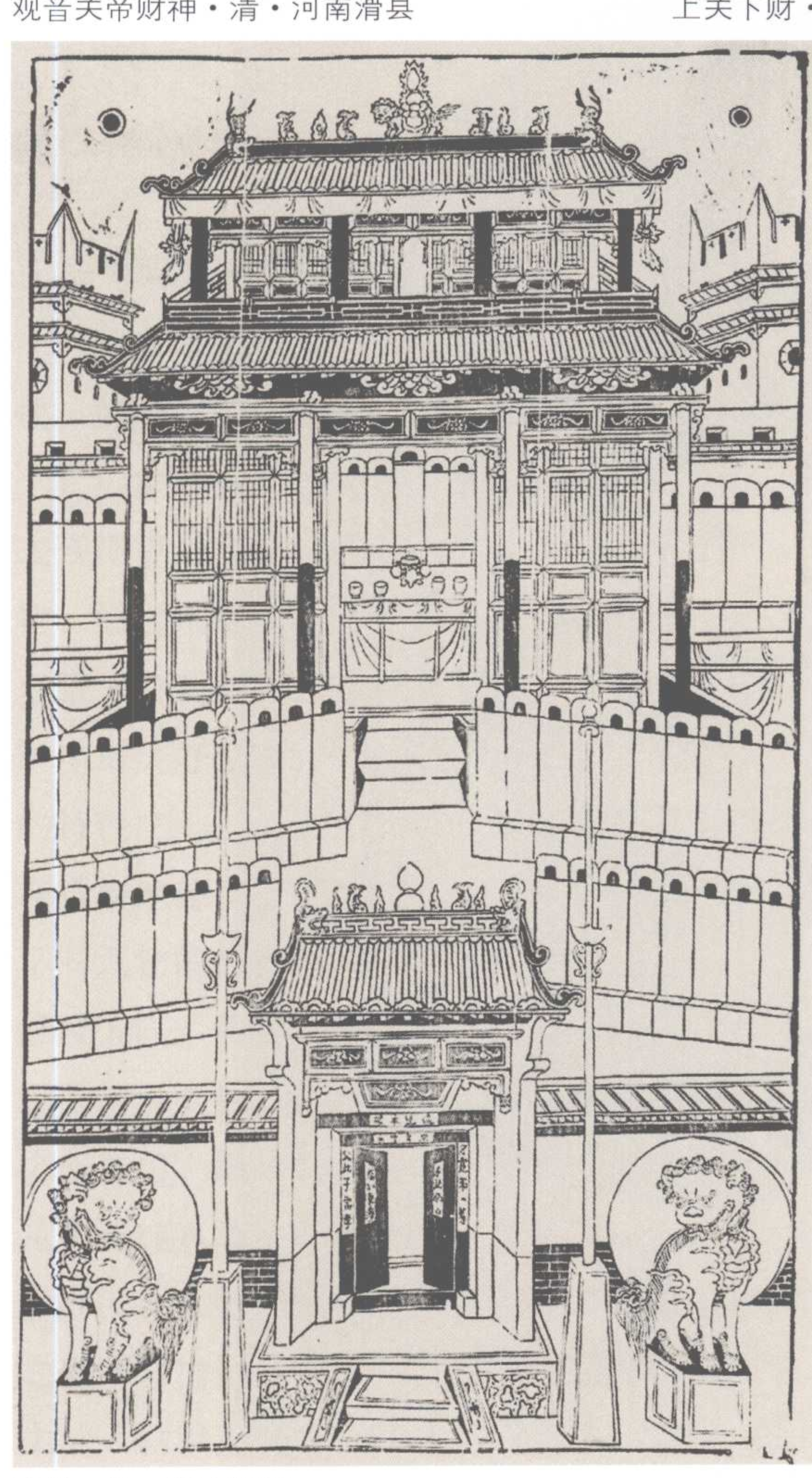
三官大帝・清・湖南


观音关帝财神・清・河南滑县


上关下财・清・河南开封



钟馗・清・上海


家堂・清・河南滑县



家堂・清・河南朱仙镇



榴开百子・清・天津杨柳青

二、木版年画的艺术成就

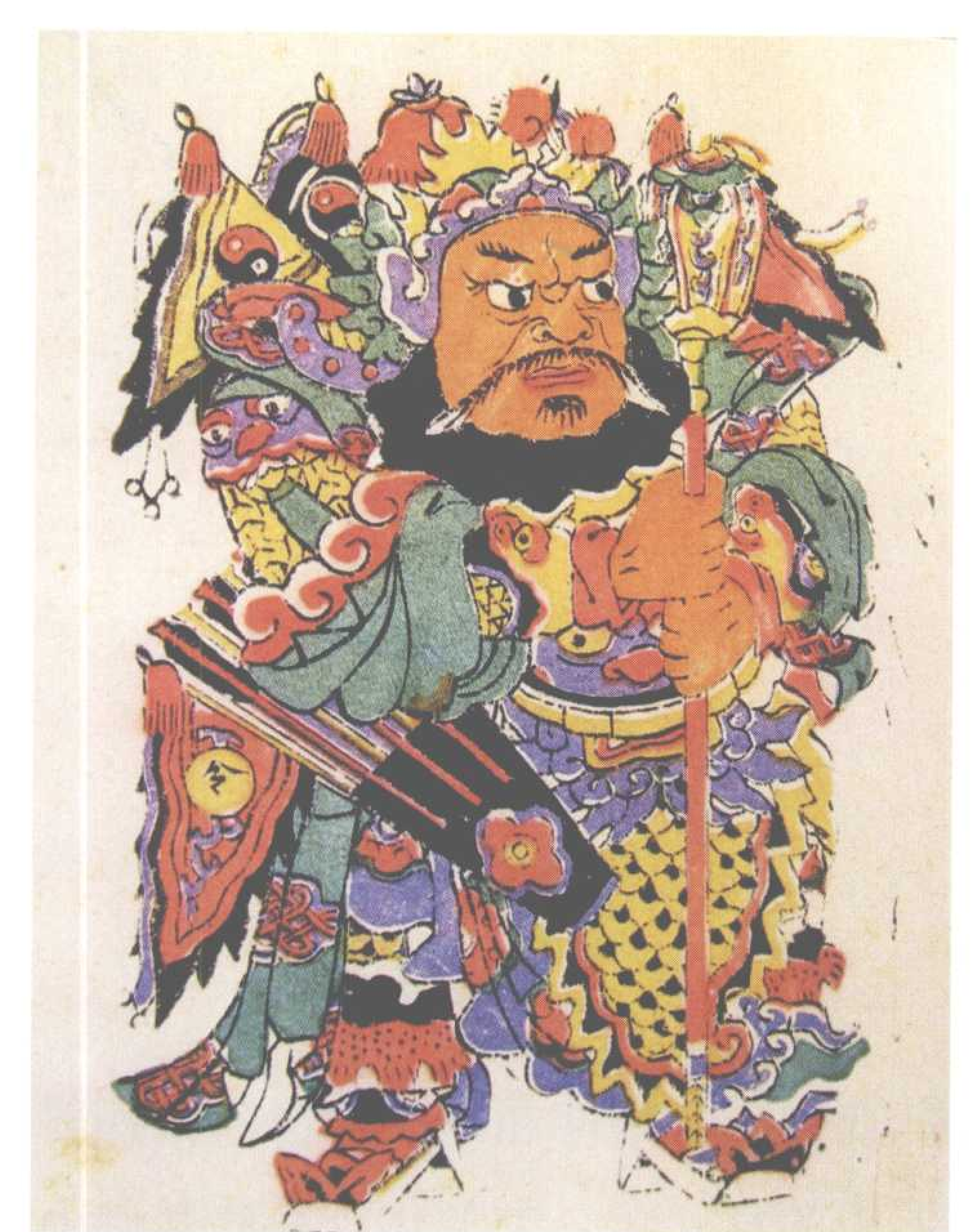
明清时期，特别是清代三百余年中，木版年画的艺术水平不断提高，表现手法越发丰富多样，根据群众年节时的特殊要求和心理状态，通过画师们的卓越创造，形成了以表现欢乐吉庆内容为主，形象俊美，色彩鲜艳，构图饱满，体裁多样，具有鲜明装饰效果的美术样式。年画的题材内容已在前节论及，这里仅就艺术特点加以简略介绍 。

（一）生动俊美的艺术形象

此时木版年画中的形象，大都俊美健康，情绪欢快，鲜明生动，给观众以欣愉喜悦的艺术享受。

形象俊美，是要求艺术形象比现实生活中的人物表现得更为鲜明，更为传神。如果说充分赞颂美好事物，通过用浪漫主义的表现方法对其特质加以适当的夸张，使观众在艺术欣赏中感到振奋受到鼓舞，从而产生对美好生活的强烈憧憬和追求，是构成年画艺术的特色之一，那么形象的塑造则在反映美好事物中具有重要地位。在创造年画的俊美形象时，都重视表现不同人物的品格和气质："武将要威风煞气，文官要舒展大气，美女要窈窕秀气，童子要活泼稚气。"表现劳动者要朴质善良，名士要儒雅，忠臣要耿直，良将要忠勇，绿林好汉要豪爽侠义，女性要温柔聪慧，儿童要纯真活泼，使人观之或爱慕，或景仰。而对邪恶的反面人物，则需暴露其内心的狡狯奸诈，使人对之生厌恶憎恨之心，在欣赏中受到道德的熏陶。年画中的人物以正为主，以邪为衬，善恶分明，反映了我国人民对善良正义的追求。

由于木版年画的生产条件和年节装饰的特殊要求，形成人物形象的程式化、类型化，在此基础上再追求强烈鲜明的效果。例如，在人物中注意头脸的描绘，其中尤其重视眉眼的刻画，甚至采用大胆的夸张手法加以突出。门神中的武将身与头的比例为4:1，不止表现了头如笆斗虎背熊腰的雄伟身躯，而且更在夸大的头脸上画出凤眼美髯和环眼虬须，鲜明而富有变化地展示出不同人物的精神气质。杨柳青的娃娃年画《莲笙贵子》只画一个婴孩，不仅极力夸张"粗胳膊粗腿大脑瓜"的生理特点以表现健美，而且着重画出他吹笙奏乐的欢快情绪，俊美的脸庞，有趣的发辫，美丽的绣花兜肚，都给人以非常活泼喜庆的强烈印象，满足人们希冀人丁兴旺、平安健康的愿望。武强、临汾、朱仙镇等地的戏曲年画，尽管印制上没有杨柳青等地的细致，但同样重视人物的刻画，尤其善于在有限的开张中，用简括的几笔画出人物的神采和眉眼间流露的感情。武强窗花年画《打金枝》在有限的四幅画面中，表现郭子仪之子郭暧因其妻自恃公主身份，未去给公爹拜寿，从而加以责打，郭子仪深恐皇帝因此降罪，乃绑子上殿请求处分，但皇帝及皇后深明大义从中调解，终使小夫妻言归于好。图中的郭暧打公主时神色震怒，被绑上殿是一副不服气的神情，后来向公主赔礼时又表现得低声下气，而公主则又怒又嗔，画中以简括的笔墨对人物形象动态进行勾画，而着重通过眼神的刻画，把人物内心状态鲜明的显示出来 ，颇有古代传统绘画"传神写照，


将军门神・清・北京


打金枝（人物眼神）・清・河北武强


辕门斩子（人物眼神）・清・河北武强

妙在阿睹之中”和“虽略于形色，颇得神气”的艺术特色。

所谓形象俊美，还包括山水景物花卉鸟兽形象的描绘。年画强调以优美的自然形象和喜庆吉祥的含意融合起来。自然风景要优美壮丽，花木要生意盎然，而绝少明清一些文人画中那种萧索凋谢孤独伤感的形象和情绪。故花鸟年画常常表现花开并蒂，禽鸟成双，鸳鸯戏水，丹凤朝阳。即使画狮虎一类的猛兽也并不强调凶猛而刻画成护宅避邪的瑞兽。年画的狮子形象和春节民间狮子舞的狮子造型一样，都大胆地采用夸张和装饰手法，突出头部的形象（所谓“十斤狮子九斤头”），再配以红绿相间的鲜艳色彩，点缀以幼狮、绣球、彩带等，以烘染喜庆欢快的气氛。

故事年画常以情节描绘取胜，而在情节中尤其重视不同人物的表现。故事要“有讲头”，人物要“有看头”，相得益彰方称佳作。年画中的情节不是干瘪的图解说明和一般性的过场戏，而是择取生活或故事发展中最为生动感人的部分鲜明集中地加以描绘。画风俗能抓住吸引人的生活情趣，画故事，选取情节发展中的高潮，画戏出，择取表演中最精彩的一刹（也常常是全剧或一折戏中的高潮）。虽然有的题材不断描绘，有的粉本画样数代流传，但优秀的画师总是善于在情节描绘和形象刻画上摆脱雷同和一般化。同是描绘“庄家忙”，杨柳青、武强等地的画样中既可看到互相汲取和影响的痕迹，又能看到优秀作品中各出新裁破除陈套的创造。画面上不止一般地描绘勤劳忙碌的田间劳作，而且穿插了农妇送饭、场头喂奶、村童倒水和赶走啄粮食的鸡，老农民目睹丰收流露着欢欣喜悦等情节和朴质的农民形象。潍县年画《西厢记、惊艳》则通过张拱和崔莺莺在佛寺邂逅相遇中刻画他们初步见面中的惊喜和爱慕，特别是张拱的扇子掉在地上也不曾发觉的细节，渲染了一见钟情的喜剧色彩和纯真痴情的人物性格，情节鲜明生动，举止合度而不轻浮。杨柳青戏曲年画《太白醉写》是按照舞台演出的场面如实描写，特别表现李白侧卧椅上挥写蛮书的一霎，表现诗人傲视权贵的高洁品格，而骄横的杨国忠、妖媚的杨贵妃，奸邪谄媚的高力士全被李白所压倒，只能依命磨墨理纸脱靴侍候，突出地表现了正压倒邪，美战胜丑，令人观之心情痛快。这幅画的戏曲人物还包括了生、旦、净、丑不同行当角色，性格准确突出，有着相当高的艺术水平。这些优秀作品从情节到形象都经过反复锤炼和精心设计，使人初看鲜明生动通俗易懂，细看丰富有戏妙趣横生，常看耐人寻味引人入胜，达到“画中要有戏，百看才不腻”，连印数年而销路不衰。

年画中的形象和情节以喜庆为主，但并不排斥表现激扬悲壮的英雄业绩，桃花坞年画中的《杨家将》就画了金沙滩



梅花开五福·清·山东杨家埠



黄花晚丁香·清·山东杨家埠

众将为国捐躯、杨令公撞碑尽节的情节；《薛丁山征西》中有罗通盘肠大战英勇杀敌的形象。武强年画中表现忠臣遭陷害。最后昭雪和侠客剪除权奸的故事都为群众所欢迎、所接受，表现了人民对英雄人物的景仰怀念和对旧社会权奸当道的憎恶。

（二）饱满的构图和鲜明的色彩

“随类赋彩”和“经营位置”是绘画的重要技巧，明清年画的构图和色彩已具有与其他画种不同的特色，它不仅成功地表现主题和内容，而且对构成年画的装饰性，突出渲染欢乐喜悦的画面气氛起着重要作用。

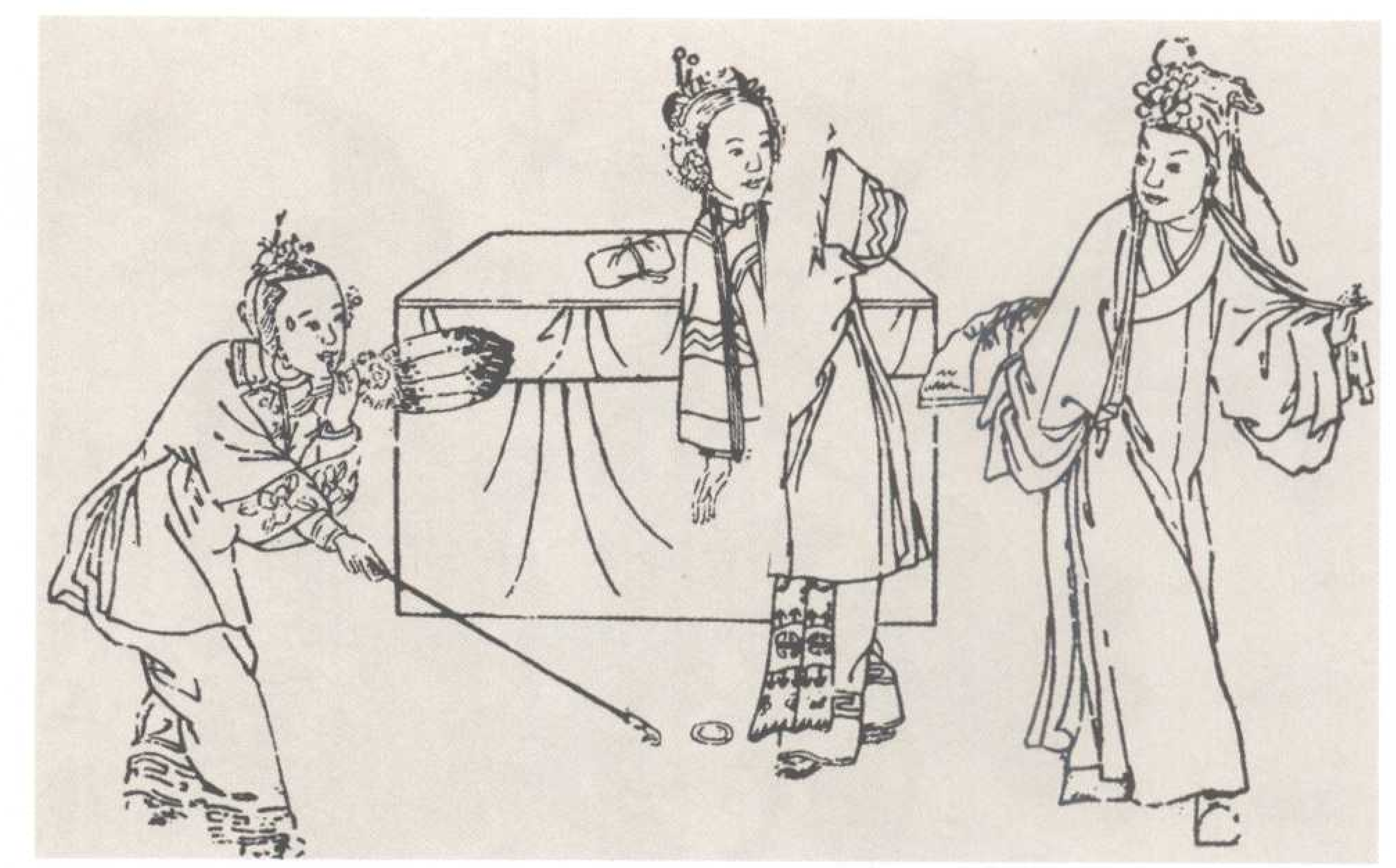
此时期的各类型年画构图大都追求饱满匀称，画面主次分明，对称而有变化。从表现内容看，诸如合家欢乐、同庆丰年、五谷丰登、四季平安以至百子嬉春等，非如此不足以显示幸福完美的内容。而就春节欢乐的环境布置而言,也要求饱满活泼的画面，这与那种不食人间烟火的萧索零



狮子滚绣球·清·河北武强



西厢记惊艳（局部）·清·山东杨家埠


拾玉镯·清·天津杨柳青


太白醉酒·清·天津杨柳青

落反映“悠然物外”的文人画是大相径庭的。

单幅画中流行对称的构图规律，神像画中主从排列自不必言，故事画风俗画中也有不少，如坐帐点将、交战的两马回旋等，包括多幅画面的什锦格排列。当然并非所有构图都如此，但注意构图形式的稳定匀称而不强调奇险，却是共同的。

门画除单座外都是成对成双的，由于装饰门户，因此既要求两扇人物对称，又要外轮廓浑然一体而不细碎，以形成强烈、鲜明的形象。大门的武门神或肃立，或踞坐，或执武器起舞亮相，都左右呼应相对，但形象细部，如翻飞的飘带，手执不同器物，面相的黑红喜怒对比而形成变化，又给人以丰富的感觉。点缀窗子的窗旁窗顶也是成套对称的，窗旁中花卉一层一层地叠起，花瓶上装饰以喜庆图案和历史人物；窗顶的花朵成团成簇，衬以花边，具有鲜明而华丽的效果。

清代中叶以后，表现有头有尾的连环故事年画特别得到发展，常在屏条或单张上分格画图，一些情节丰富曲折的故事（如三国、三侠五义等）常扩充成八扇屏（二十四幅）或二至四大幅成套年画，并注明“前本”、“后本”或一二三四本，情节连贯，最多达数十图，可以贴满整个墙壁。在画面上有的平均划分为两行或三行，有的以双线为界每张四图、八图、十二图不等，也有的采取什锦格形式当中画一大图，安排故事中的关键性精彩场面，周围环以小图，分绘不同情节，既富于变化又能收到醒目的效果。采用此种形式的还有用简单众多的单幅故事画组织成一大张表现同一主题的年画，如《勤学图》、《二十四孝》、《俏皮话》等。

大幅全景式的构图善于表现气势壮观的宏伟景象和众多的人物和情节，它打破时间、空间的限制，采用散点透视把人物和景物进行自由而合理的画面安排。风景年画如《西湖十景》、《三百六十行》等都爱运用这种形式。连续故事画则把各个情节巧妙地安排于山水环境之中，或用烟云加以分割。如

《白蛇传》年画，画面中下方画水漫金山，在上方就安排游湖、盗草、断桥、祭塔等，一幅画上把杭州西湖和镇江金山连接起来。《西厢记》则画出普救寺全景，庙门前有孙飞虎围寺，佛殿前有惊艳，跨院有张生命惠明下书搬兵，西厢书房有红娘问病，花园有降香联吟等。桃花坞年画中的《三笑姻缘》不仅画了唐伯虎点秋香的传奇故事，而且还加上王老虎抢亲的情节，画面上将山水、庭院、厅堂、园林连为一体，故事在这些景物中依次出现。这种表现方法最早见于壁画，年画则加以吸收和改造，成为在单幅画上表现连续故事的重要手段。

还有的年画采取分层排列的章法，从上至下做两层排列，在人物穿插上加以变化。如《男十忙》、《女十忙》将耕获、纺织各种劳作场面逐个画出而又相互联系，并不强调前后透视，这种构图法反而使观众看得真切，能把人物形象鲜明而充分地展现出来。

色彩鲜艳明快是木版年画突出的特点之一，正如春节布置的红对联、彩色挂钱、五颜六色的花灯一样，非如此不能适应节日的气氛和欢乐情绪。

在明代后期，套色水印未发展前主要是手工着色，或人工绘画，水印套色发展后则有印绘结合和全部套印两种。印绘结合的细活更多地追求绘画效果，由于有相当的人工设色晕染，色调较丰富，在鲜艳中含有典雅，以清代前期杨柳青年画为代表，多供应城市需求。全部手工套色的则受套印版数的局限，不能使用过多的色彩，一般只能是五套（即套印五种色彩），然而由于搭配得当，运用巧妙，同样产生丰富灿烂的效果，与明快、刚健的版刻印刷相结合，更带有浓郁的装饰性。

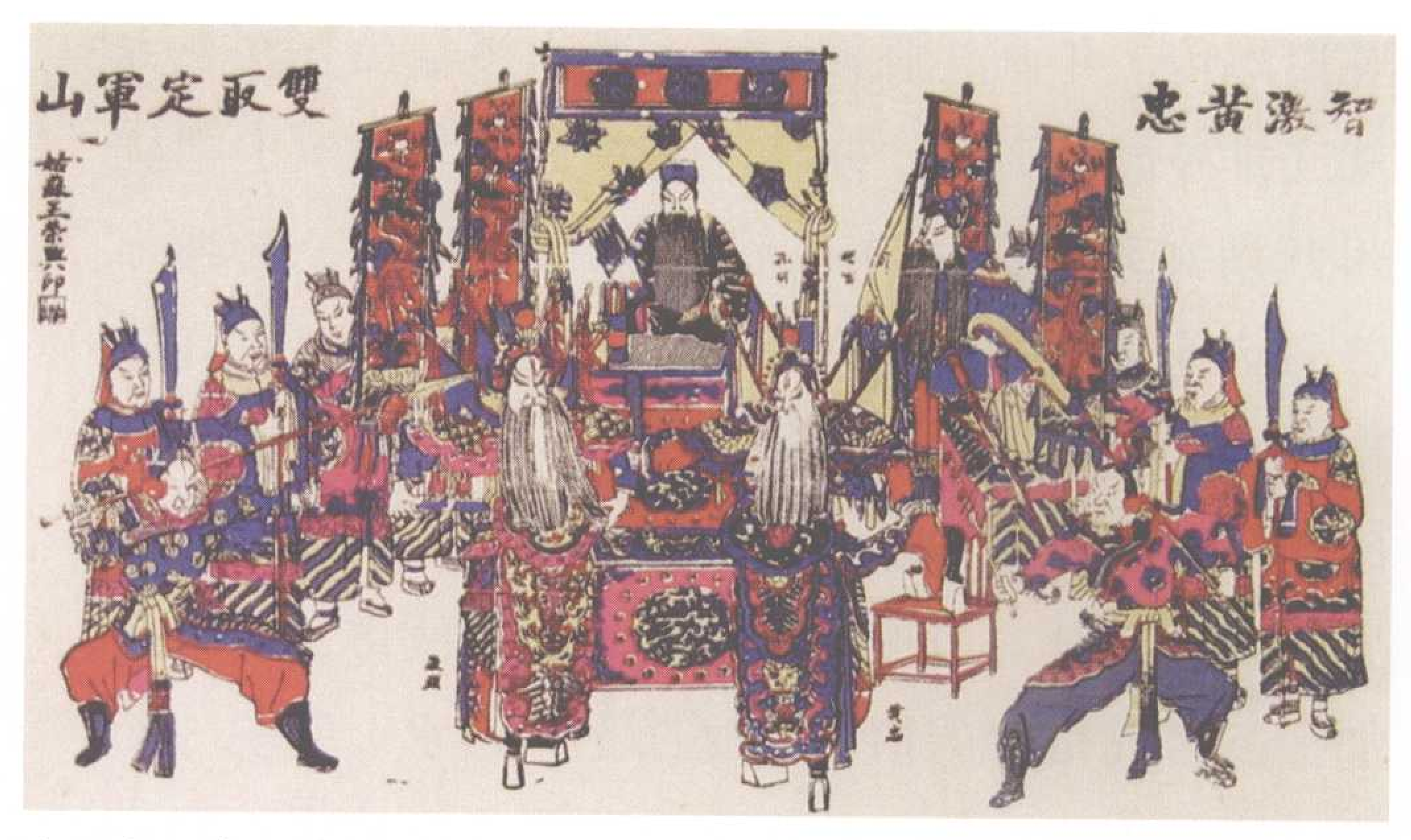
色彩的运用搭配，也由于各地欣赏习惯差异而形成不同风格。一般说北方年画色调浓艳，对比强烈，多用红、绿、黄、紫等原色；南方年画色调鲜

四季平安・清・天津杨柳青





天地全神・清・河北武强



定军山・清・苏州桃花坞


清河桥（局部 二马连环）・清・天津杨柳青

艳中又注意雅致和调和，善于运用桃红、粉绿、粉蓝等色彩。

年画色彩中值得一提的是黑色和金色。金色系用金粉涂印，多用于高档细货和神像，如门神的盔甲武器、美女的首饰簪环等，使之产生富丽堂皇的效果。金色一般不作大片涂抹，多在重色衬托下（如深红、黑色等）才能取得理想的效果。

黑色用于墨线，明快醒目，在众多强烈色彩配搭中起着不可忽视的协调作用。有的年画加套浅灰色，增加了丰富的层次，年画中人物的须发、衣着都有大片黑色，在衬托和调和鲜艳色调中起着重要作用。潍坊年画《香圆寿桃》中运用了较多的黑色，反而使色调既显得鲜艳明快，又安静调和。福建的小幅门画根据当地习惯以黑色作底，上涂重彩，也具有漆画般的绚烂效果。

大幅的中堂和门画都利用了底色的装饰，如明代《三星图》、清代《麒麟送子图》都是大红底色，用单纯大片的明色衬出前边斑斓的衣饰色彩（这些画有的是供喜事悬挂的）。杨柳青的大门神有一种是以吉祥图案为底（基本上是绿色调），配上色彩绚丽而套金的盔甲人物，予人以眼花缭乱的辉煌灿烂效果，这正适应了春节的门户装饰要求，但门神的脸部却用粉脸突出了人物形象。很多地区的年画也注意用大片的天、水、地的色彩烘托人物，使画面上人物众多而不零乱，色彩斑斓而无沉闷之感。

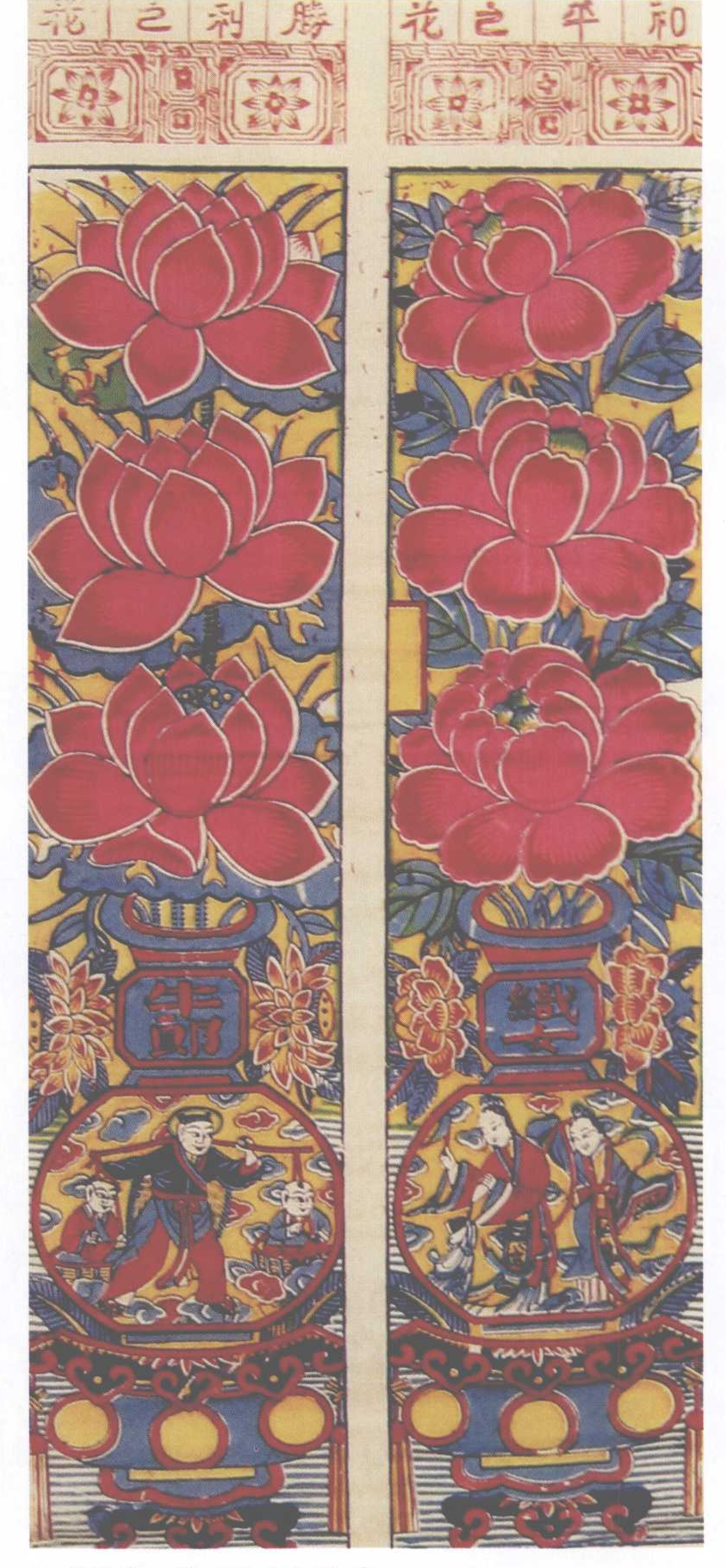
年画也同样重视白纸的底色，用以突出形和色。年画细活的头脸用粉晕，有的多达几层，一般的粗活大脸也简单地用淡红揉染双颊，以取得突出面部形象的生动效果，有的年画用铅粉勾画主要人物的衣服或重要道具的花纹，亦起到突出主要形象的作用。

白蛇传·清·山东杨家埠

年画印刷也有巧妙地采用彩色纸者。福建等地年画就有淡黄、淡绿和橙红色为底色的，有的门神红纸黑线，不着他色，鲜艳而庄重，有的在上面套以粉绿、粉蓝，则形成单纯热烈的色调。

年画中色彩的运用并不完全简单地追求写实效果，一般都在生活中的色彩上加以提高，红的更红，绿的更绿，有的更大胆加以突出。如有的将马画成鲜红色（民间传说中就有赤兔马、火焰驹之类的良骥），画公鸡羽毛五彩缤纷，大刀门神的脸色如重枣，有的门神盔甲武器都宛如戏曲中的行头，也是为了突出装饰效果和喜庆色彩。

这一时期木版年画中还有以淡雅色调或墨色为主的。一种是供应老年人住房或书斋张贴的，多为山水鸟兽，也有人物，如清代前期的杨柳青年画《太白醉酒》即属此种。南方年画售卖时有“打开画箱，献上两张，水墨丹青老渔翁……”的唱词，可见是受一些买主欢迎的。另一种则是为守制人家（即为父母或直系长辈居丧戴孝的人家）准备的，特别碰上清代皇帝死亡，年画不准用红绿等鲜艳色彩，因此出现以墨蓝两色为基调印绘的“缴蓝”年画，主要运用两色的浓淡层次，配以白纸底色，追求雅致的效果。也同样显示了民间画工运用色



窗旁花卉·清·山东杨家埠

荔镜记（前本）·清·福建漳州



三笑姻缘·清·苏州桃花坞



铁拐李·清·山东高密



渔翁得利・近代・山东高密





瑞兽图・清・福建漳州

彩的才能。

印染年画所用的颜料，有不透明的矿物色，如佛青、石绿、樟丹等，涂印在纸上显得厚重而有分量；另有植物性透明颜料，如木红（或品红）、槐黄等，明快纯净。年画色彩中又有大红、深绿、深蓝等浓烈色彩的“硬色”，和加粉使之浅淡柔和的“软色”，色调上又有阴（冷色）、阳（暖）色之分，调色上适应印制加胶加糨糊另有一套特殊技术（如用蛋青调樟丹色彩明亮附着力强，有的地区的年画在某些彩色上刷以清漆取得光亮的效果）。年画中所用颜料多为民间画工自制，有的就地取材，既经济又适用，例如槐黄是用半开的槐树花炒焦加水熬煮，然后取水加矾制成的。黑色则用农村灶底草木灰加胶或米汤调制而成的。民间画家适应印刷条件，利用不同质地的颜料配出软硬阴阳的色调，使画面景物的疏密安排及夸张的造型相结合，这些艺术实践在装饰绘画用色规律的探讨上具有重大贡献。近代印年画改用品红、品绿等化学颜料，导致年画风格为之一变，虽然鲜明强烈，但运用不当则显得不协调，易流于“火气”。

（三）象征寓意的表现手法

象征寓意是民间美术中广泛采用的艺术手法，它用群众熟悉和喜爱的形象，以约定俗成的谐音、比喻等各种方式，表达幸福美好的思想愿望，尤其在年画中被广泛应用，所描绘的形象也包括历史神话人物故事花果鸟兽及图案纹样。象征寓意是民间美术在长期

发展中和群众的欣赏习惯中形成的，思想内容的主流是健康积极乐观的，但也糅杂着一些封建的思想影响及封建时代的烙印（如年画中宣传的升官、多子、重男轻女等）。

用美好的形象谐音表现吉祥内容，是寓意手法之一。例如鱼谐余（富裕），莲花谐连（不断），猫、蝶谐耄耋（长寿），冠谐官，盔谐魁，鹿谐禄（升官），花瓶谐平安，戟谐吉，磬谐庆，风灯（明角彩灯）谐丰登，蝙蝠谐福，喜鹊谐喜，如意谐如意，芙蓉花谐荣华等。

象征，给予一种事物以道德品质和吉祥含义，也是年画和民间美术中常用的艺术语言，如牡丹象征富贵，葫芦、卍字象征万代，松、鹤、桃子、灵芝象征长寿，石榴象征多子，竹象征平安，龙、凤、麒麟象征祥瑞等。

花鸟年画中大多运用象征和寓意，造成喜气洋洋的效果，如画喜鹊登梅表现喜上眉梢，画牡丹花和狸猫蝴蝶表示富贵耄耋，福橘、寿桃、石榴等鲜果表示三多（多福多寿多子），画海棠、玉兰及牡丹表示玉堂富贵，画仙鹤、梅花鹿表示六合（与鹿鹤谐音）同春，至于鸳鸯卧莲、彩蝶穿花、花并蒂、鸟成双表示美好的爱情更是民间所熟知的。还有刻画猴子捅蜂窝（挂印封侯）、山羊山茶（三阳开泰）等有趣年画，以及用吉祥人物花鸟组成福寿等字，这类内容也常见于其他的民间美术形式之中。

娃娃题材一直在年画中占很大比重，特别是表现单一的胖娃娃时，多以寓意手法反映美好祝愿，并由此取得丰富的变化。常见的有娃娃卧莲抱鱼（连年有余），娃娃执灯和牡丹花（富贵丰登），娃娃捧瓶执磬，瓶中有戟（平安吉庆，如瓶中插三支戟则谓之“平升三级”），娃娃观赏玻璃缸内金鱼（金玉满堂），娃娃拉船车，船车中有冠及玉带（冠带传流）等。

神话人物及新年神像中也必含有吉祥寓意，如门神中带有五子及点缀吉祥图案等。此外常见的还有钟馗执剑望蝙蝠（福自天来，恨福来迟），和合二仙捧盒执荷花（和和美美），大阿福（一团和气），麻姑执灵芝带仙鹤及鹿（六合同春），赐福天官捧冠和鹿或执笏板指太阳（加官进禄、指日高升），象奴驯象，象驮以聚宝盆（万象更新）等；还有以八仙所执

富贵吉庆・清・天津杨柳青



八样法物（扇、荷、笛、花篮、剑、拐、渔鼓、云板）组成寿字图案者，名为八仙庆寿。

象征寓意手法，把美好形象与群众的理想愿望结合起来，使之赏心悦目。美好的艺术形象予人以艺术享受，又包含了对吉祥含义的表达，反映着群众争取美好生活的愿望，将所描绘的自然花草赋予更丰富的意义。巧妙的象征寓意，表现了年画作者的艺术才能和人民群众乐观积极的生活态度。

（四）吉祥标题和诗歌

标题和题写诗歌文辞是年画的组成部分，也显示出独具的特色，即“出口要吉利，才能合人意”。

标题带有喜庆色彩，如丰收景象题“人寿年丰”、“同庆丰年”，新年景象题“红梅传春信，瑞雪兆丰年”，过年景象题“合家欢乐，大过新年”，房门画题“桃献千年寿，榴开百子图”等。戏曲故事有的只称戏目，但也有的尽可能用提纲挈领的几个字把内容（包括地点、人物、故事）概括出来，收到一目了然的效果，如“虎牢关三战吕布”（虎牢关）、“濮阳城火烧曹操”（战濮阳）、甘露寺刘备招亲（甘露寺）、“张飞三闯辕门，孔明登台拜帅”（博望坡）等。多幅的连环画大都每幅标以简目，如白蛇传则有“许仙游湖”、“还伞成亲”、“端阳佳节”、“仙山盗草”、“水漫金山”、“断桥相会”、“产子合钵”、“状元拜塔”等回目，这些可能受到话本小说及民间说唱的影响。

题诗语言也大都简洁朴素，不加雕饰，没有某些文人那种诘屈聱牙、冷僻晦涩的弊病。有的用七言绝句说明内容，如天津杨柳青年画《天河配鹊桥会》的题词为：“千里姻缘一线牵，牛郎织女到河边，百鸟搭桥来相会，七夕佳节喜团圆。”以概括对牛郎织女坚贞多情、美满婚姻的赞美和七夕鹊桥团圆的喜悦。

有的年画中则以简明的诗词，表达对某种事物的赞颂，从中反映人民的心理愿望，很像评书中的“赞语”。如潍坊年画中的虎，题为：“猛虎雄威下山岗，咆哮如雷震上苍，在世专捉天精怪，普天称为兽中王。”晋南年画中的《春牛图》用第一人称的语气题七绝一首：“我是上方一春牛，差我下方遍地游。不食人间草和料，丹（单）吃散灾小鬼头。”在群众的头脑里，天精怪、小鬼头既指



五福捧寿・清・天津杨柳青



福字图・清・苏州桃花坞




六合（鹿鹤）同春·清·山东杨家埠


吉庆有余·清·福建泉州

鬼怪妖邪造成的自然灾害，也包括人间的吸血鬼，他们希望贴上老虎和春牛图能够家庭平安。从现代歌剧《白毛女》中也可见杨白劳除夕贴门神希冀“门神门神骑红马，贴在门上保主家，门神门神拿大刀，大鬼小鬼进不来”的情景。

年画的题词形式活泼，不拘一格，多用四言、五言、七言或十字句（三、三、四排列）组成，读起来朗朗上口，有的可用鼓书或地方戏曲吟唱，有的就是民间小调形式（如四季调、小放牛之类）。桃花坞一幅年画中附了十二月采茶歌词，其中两段是：“三月采茶桃花开，张生跳过粉墙来，红娘月下偷棋子，这个姻原（缘）天赐来。四月采茶蔷薇开，梁山伯送祝英台，三年同窗书学友，不知祝氏女裙钗。”各月份都这样唱出群众喜爱的故事，使作品增强了新春佳节的娱乐性。

年画中的题诗，语言质朴，有的饱含着泥土气，

雀鹿蜂猴（爵禄封侯）·清·河北武强



和气致祥·清·苏州桃花坞





镇宅神虎・清・山东杨家埠



天河配・清・天津杨柳青


春牛图・清・山西临汾

特别值得提出的是对劳动生活的赞美。山东的一幅蚕姑神像画上边却题了一首完全没有宗教信仰色彩的诗："墙下种桑多茂盛，采桑喂蚕其可夸，人食桑神（椹）甜如蜜，蚕吃桑叶吐黄沙（纱）。二姑看蚕多勤谨，养蚕之户第一家。"语句中流露的是对劳动的肯定、自豪。这在武强年画《农家勤忙》和潍县年画《男十忙》中反映得尤其充分：

"若务农，早做活，晚把牛放，
多积些，粪土草，勤收田庄。
稻粱菽，麦菽稷，各有所向，
或宜早，或宜迟，时分几行。
春夏秋，四季天，寒来暑往，
必须要，依时节，小满栽秧。
常言道，勤苦人，苍天保佑，
总然是，受些苦，粮米盈仓"。
（武强年画《农家勤忙》）

人生天地间，庄农最为先。
开春先耕地，种耧把种翻，

大春牛・清・山东杨家埠



芒种割麦子，老少往家担。

四季收成好，五谷丰登年。

（潍县杨家埠年画《男十忙》）

这些题画诗字里行间充满对辛勤耕作不误农时的重视，告诉人们只有通过劳动才能创造财富，换来粮米盈仓、五谷丰登的好年景。其中虽然也有“苍天保佑”的字句，但却不同于那种“天赐黄金”、不劳而获的妄想，而“庄农最为先”的思想更与“万般皆下品，唯有读书高”的思想意识相对立，这种朴素的语言、朴素的感情正是民间年画配诗中的精华所在。

（五）体裁和表现手法

由于明清之际民间对年画需要量的不断增长，为适应各地不同习俗和民众装点生活环境的要求，年画制作者因地制宜，量体裁衣，创造了不同的开张大小、横竖方直等极为丰富多彩的样式，据粗略统计约有下列数种。

宫尖：即整张粉连纸印成的大画，一般约为140cm×70cm。宫尖原应为贡笺，即指一张贡笺纸之篇幅。此种多为横幅，各大年画产地均有，在杨柳青年画中颇为流行。宫尖可印人物众多，或布景繁复的风俗画（如大过新年）、戏曲故事画（如长坂坡、八门金锁阵）等，也有印整张大粉娃娃者，形象鲜明突出，予人以强烈印象，由于篇幅过大，故刻印时常接版印刷。

三裁：即一张粉连纸破为三张，一般约为70cm×48cm。可贴于炕头墙壁，内容及种类多样，由于篇幅较小，也易于普及。山东等地还有开张小于三裁者，俗称为“小画”。宫尖和三裁是年画中最常见的样式。

中堂：挂于堂屋正中的立轴，山水、人物、花鸟都有，中堂两旁需配对联，此为年画中之高档商品，印好后尚需装裱。

屏条：由四条、八条或十二条组成。通常内容有统一主题，如四季花鸟、四季山水，或渔、樵、耕、读人物，或四大美人（西施、王昭君、貂蝉、杨玉环），四大文人（羲之爱鹅、茂叔爱莲、渊明爱菊、和靖爱梅）等。有的画连续历史故事。每条上分为三幅，如果八扇屏则有二十四图，有头有尾，如《天河配》、《狸猫换太子》等。

对联：在中堂两旁悬挂，一般为白底黑字，但也有用花鸟图案组成字的花鸟对，或用红底图案作衬底的喜寿对。

毛方子：北方农村住房墙壁有凹入之方洞放置针线笸箩，亦有将洞通于外屋以放灯者，有如小壁橱，每个方洞上沿贴一方形娃娃年画，下部不贴，充作挂帘。



春牛十二月采茶图·清·苏州



农家勤忙·清·河北武强



消寒图·清·天津杨柳青



门神



回荆州（大宫尖）·清·天津杨柳青


中堂及对联


字画对联·清·河北武强

炕围子：北方卧室内炕的周围张贴装饰性的横长条年画，有花鸟图案及人物故事等样式。

窗旁、窗顶：山东一带农村，习惯在窗子两旁侧面装饰长条年画，谓之“窗旁”，窗子上方贴一横幅，称为“窗顶”。窗旁主要为瓶花图案，画莲花、牡丹，有的点缀图书鼎爵以示文雅，有的在瓶上写吉祥词语如“四季平安”之类。窗顶多在横幅上分四格，画花卉图案及人物故事，周围衬以花边。

窗花：北方有的地区用彩纸图案糊窗，这种彩印糊窗纸洁白鲜丽，根据窗格大小印有吉祥花卉图案及戏曲人物，比剪纸窗花透明感强，形象简括而生动。

月光：系贴于窗户两边墙上，因画面在圆形开光中描绘人物或花卉，故名。明末清初书籍版画插图中有“月光版”，年画“月光”似即由此变化而来。

门神：是贴于各种门户上的，一般大门贴武门神，即秦琼、敬德、神荼、郁垒；二门贴文门神，如天官赐福、招财进宝等；里屋门贴门画、门童，如麒麟送子、天女散花、五子夺魁、和合二仙、刘海戏蟾、麻姑献寿、福自天来等；牲口圈栏门上贴“栏门画”、“打猪鬼”；场院单扇门上贴“单座门神”。门神在宋时已有“诸般大小”格式，有的地区还在门框上贴长条彩印吉祥图案，应当也是由桃符衍变成的一种样式。

“上元花”：浙江地区旧时每逢过年皆有画“上元花”的习俗。即在小长条画幅上勾绘吉祥图案和摇钱树、财神、麒麟、泰山等，亦间有画历史故



窗花和窗旁

窗花・清・河北武强



多寿多子（月光）・清・山东杨家埠

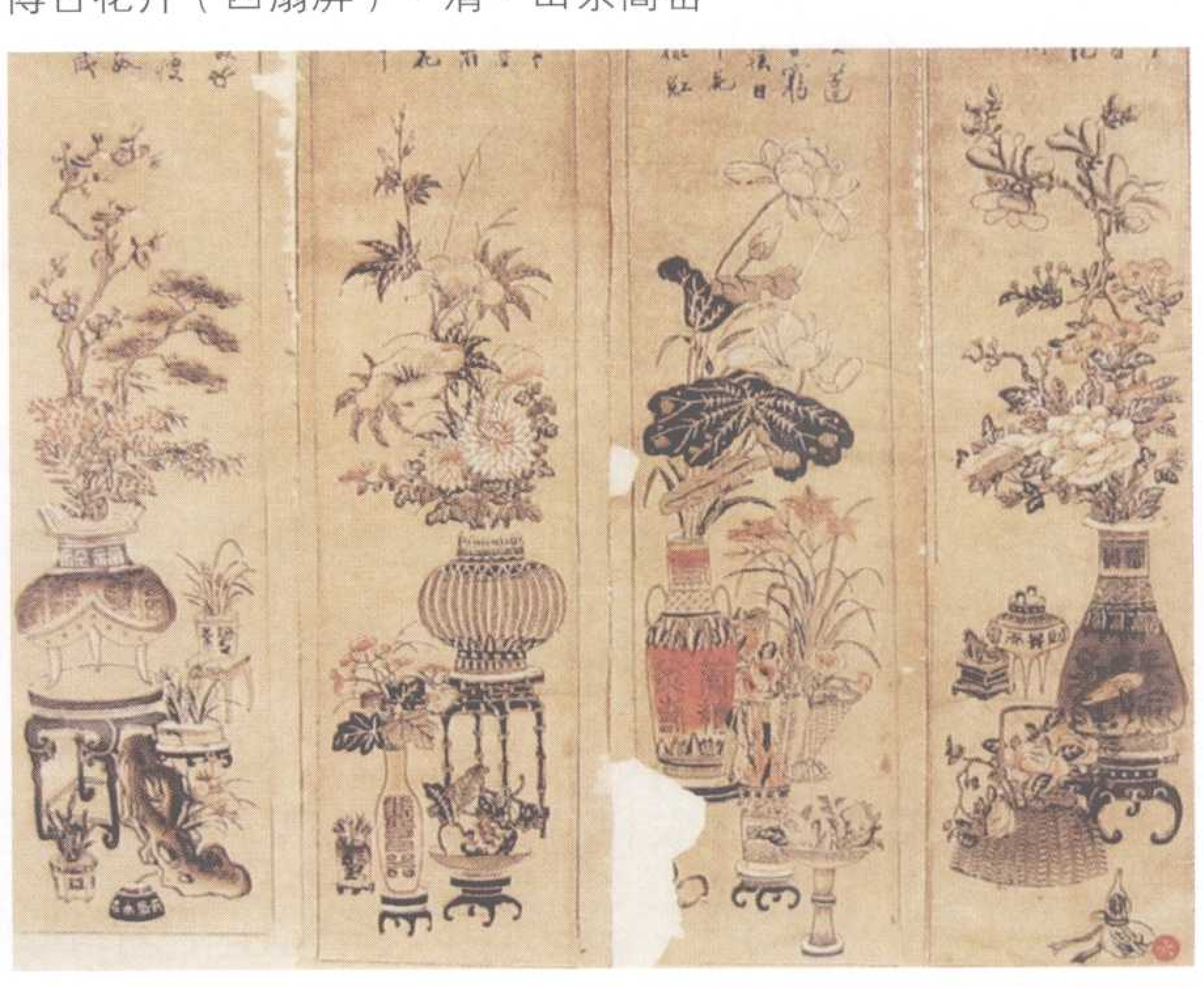


穆柯寨（炕围子）・清・天津杨柳青

截江夺斗（炕围子）・清・天津杨柳青



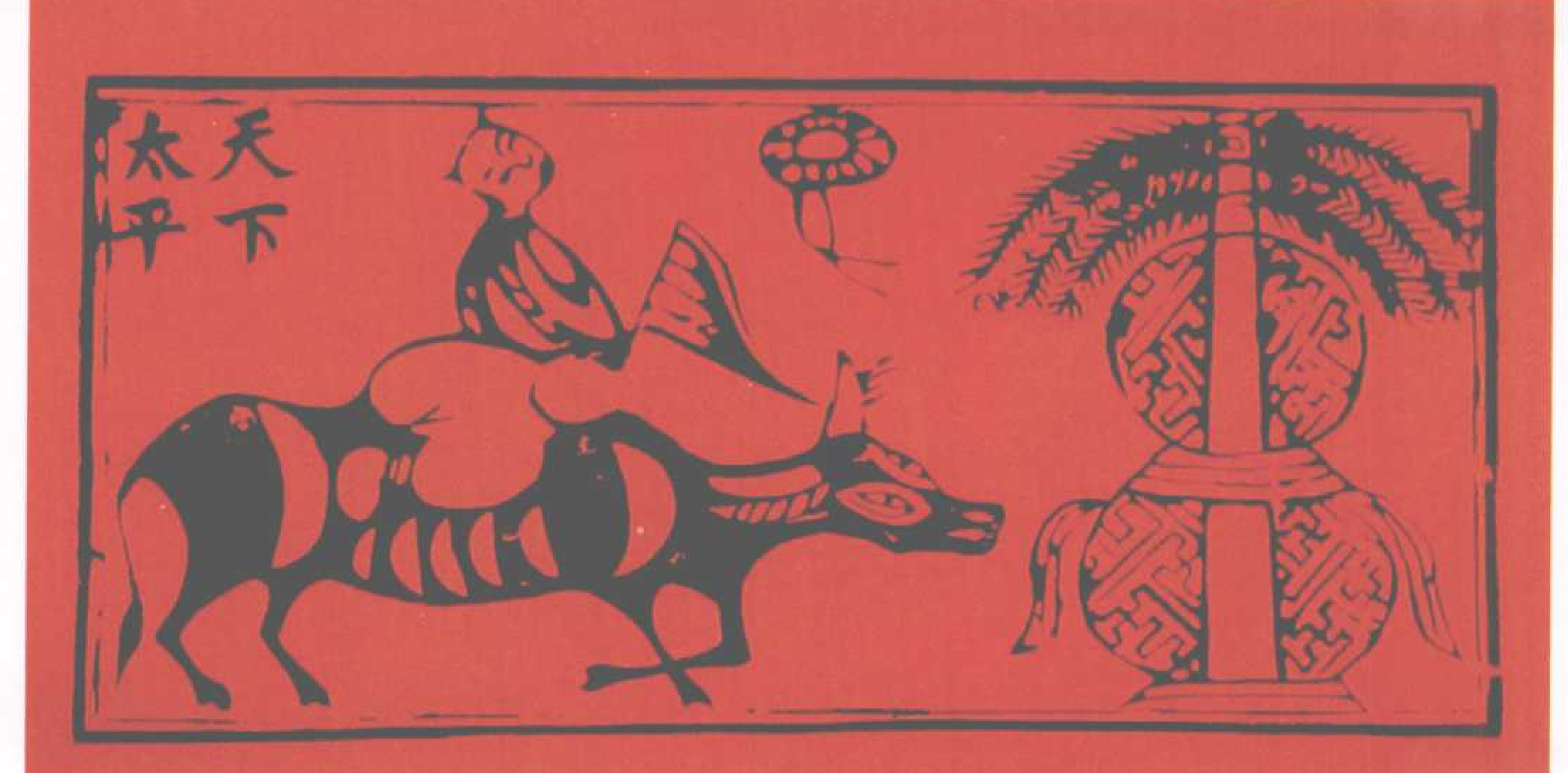
博古花卉（四扇屏）・清・山东高密






寿星（门笺）·北京





新春大吉（春帖）·西安

事的。作画者于春节时在各家门前张贴，以求得微薄报酬。宣统元年太平（今浙江台州温岭）有名巨六者，能画上元花二十种，甚受欢迎。此风俗一直沿袭至清末不衰。

门笺：门笺为贴于门楣上之剪纸装饰，又称挂笺，多用色纸或染彩纸镂空。最早可上溯至宋代，明清以来春节悬门笺之风甚盛，亦有于镂刻门笺上饰以彩印人物者。清顾禄《清嘉录》记："门厅之楣，或贴欢乐图，图皆买自杭郡，以五纸为一堂，剪楮堆绢为人物故事。皆取欢乐，以迎祥祉。"又清末富察敦崇《燕京岁时记》载："挂千者，用吉祥语镌于红纸上，长尺有余粘之门前，与桃符相辉映。其上有八仙人物者，乃佛前所悬也。是物民户多用，世家大族鲜用之者。"这种彩印与剪纸相结合的门笺，花花绿绿，把门庭装饰得喜气洋洋。

"福字灯"：供门内影壁墙上张贴或糊灯悬挂用，为斜方形式，画吉祥人物花卉图案，有的组成"福"字。如画三星天官于"福"字中，取洪福齐天之意。

吊挂：旧时北方农村每届春节有于村中街头搭棚悬灯挂画者，所挂画多在布上手工绘制，巨幅装轴，题材为整本连续的戏剧故事，如三国演义、封神演义等，色彩强烈，情节丰富有趣，此亦宋时城市节日悬挂"堂画"之遗绪。

桌围子：山东农村春节摆供，多用彩印纸做桌围，上印八仙庆寿、太狮少狮、凤戏牡丹等吉祥图案。

缸鱼：北方过年时多在家中蓄水大缸上方壁贴

狮子滚绣球（桌围子）·山东平度



“缸鱼”年画，画面为莲花鲤鱼（亦有只画鲤鱼者），鱼影可映于水上，取连年有余之意。也有的贴于米面缸上，则多为斜方形斗方。

牛子：有的地区在大车帮及牛马槽头贴印有表现牛马王及牛马平安的小幅年画，刻印质朴，但反映了农民对牛马牲畜健康的重视。

灯画：北方新年扎灯悬挂，因而也有木版彩印专供糊灯用的“灯方”。灯方有竖灯方（竖长方形）及横灯方两种，成套印卖，多绘人物故事及花卉，有的上边还印有谜语。长期以来赏灯、赏画、猜谜成为民间新年有益的娱乐。民间彩灯中有走马灯，人物转动或用拨针引线带动人物躯体摇动，极为奇巧，其人物亦为木版彩印，多绘“水漫金山寺”、“高跷、狮子花会”、“三国”、“封神”等故事，故有专为做走马灯之彩印年画。

月饼签、花炮纸：是包装装饰彩纸，画有广寒宫嫦娥玉兔及龙凤等图案。

凤凰棋、升官图：新年游戏用彩图，凤凰棋为围成圆圈的图案，画八仙过海、八宝等，每种形象皆有重复者，掷骰子以定走几步，再对出相同图形以决定进退，以先到终点为胜，北方又谓之“围群”、“围棋儿”。“升官图”按封建衙门系统，以四边标有“德、才、功、赃”不同字样的捻转所显示字样对照官职上注明情况决定升降，以先升至太师为胜。此种为年节游戏花纸，内容带有吉祥意义，输家对赢家有的酬以糖果，常在除夕守岁时与孩童玩耍，与麻将、骨牌等赌具不同。

神马：灶王、天地全神、财神、关羽等神像，为新年祭神所用，品类在前章已论及，不再赘述。

年历图、春牛图：农民耕种需要知道节气以不误农时，因而历书成为群众必备之物。历书在唐末即在民间刻版流行，后来年画上也刻印二十四节气，一是附在灶王神马上，一是画在《春牛图》、《三星图》等吉祥图画上，还有的刻有连续三年的节气，谓之

连年有余（缸鱼）·天津






白玉楼讨饭（灯画）·河北武强



玉虎坠（灯画）·河北武强

“三年历”或“三年早知道”。

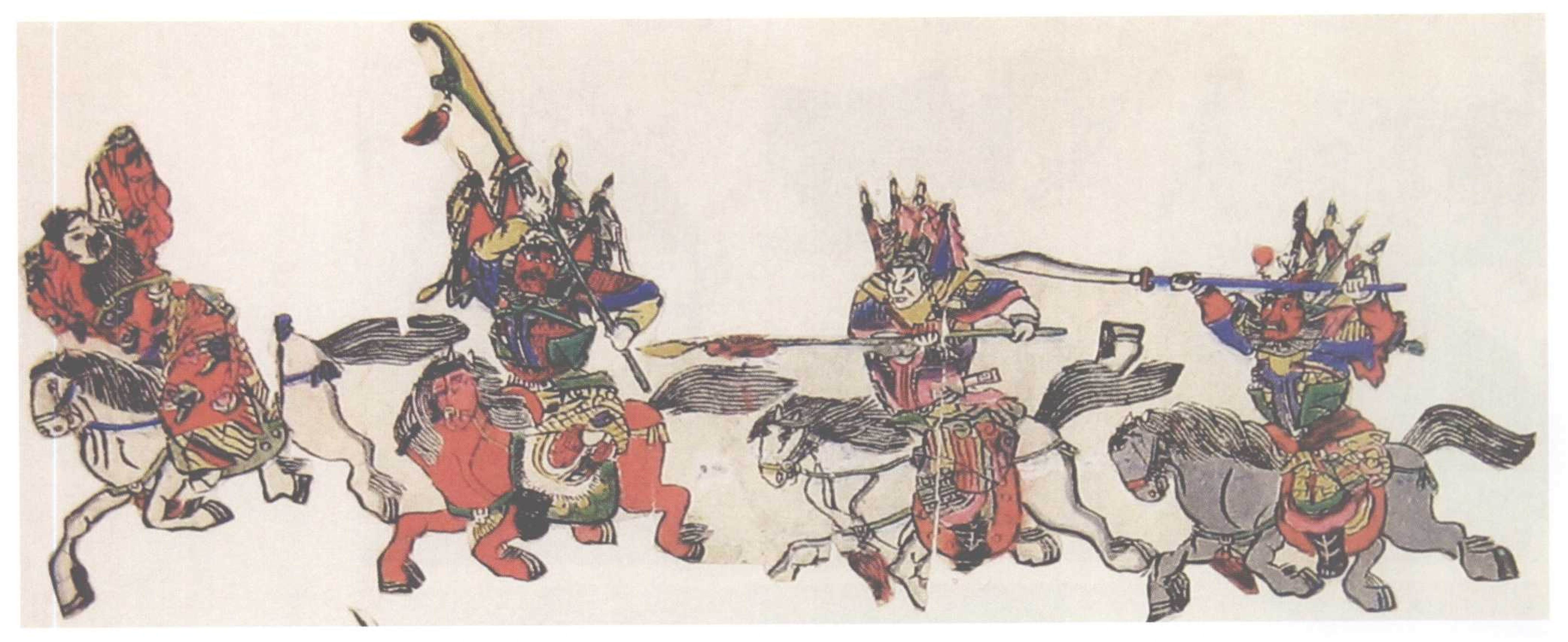
此外，有的年画作坊还兼刻印扇面、糊墙纸、地理图、轿车围子、针线包封面及绘制西洋景画片，因不属春节装饰美术范畴，故从略。

（六）民间画诀

民间画师用口诀、粉本来传授和掌握绘画技巧，特别是口诀涉及创作方法、形象塑造、解剖透视、用笔设色等方面知识，是民间画师长期创作实

空城计（灯画）·河北武强




反西凉（走马灯）·天津杨柳青


回荆州（走马灯）·天津杨柳青


七擒孟获（月饼签）·苏州桃花坞

苏州花纸


水泊梁山（凤凰棋）·天津杨柳青


猛将（局部 人物造型）



文官（局部 人物造型）



仕女（局部 人物造型）



童子（局部 人物造型）

践经验的积累和总结，也是了解和研究古代年画创作方法和艺术特色的珍贵资料。

年画要有年画的特点，要欢快红火、吉利有趣，因而画诀中有“画中要有戏，百看才不腻；出口要吉利，才能合人意；人品要俊秀，能得人欢喜。”之说。“有戏”不仅指丰富有趣的、耐人寻味的内容情节，也指人物形象的生动传神；“吉利”指题材内容要吉祥，包括题目也要反映美好的祝愿；“俊秀”指人物形象要俊美，要符合群众的审美爱好。在这一前提下年画的取材又是非常广泛的：“巧画士农工商，妙绘财神菩萨；尽收天下大事，兼图里巷所闻；不分南北风情，也画古今逸事。”因而在口诀中也分门别类，多种多样。例如要掌握不同人物特点：“仙贤意思淡，美人要修长，文人一根钉，武人一张弓。”要抓住不同人物的气质：“武将要威风杀气，文官要舒展大气，美女要窈窕秀气，童子要活泼稚气。”涉及人物姿态表情的口诀则有“若要笑，眉弯嘴翘；若要愁，嘴弯眉皱”，“行七坐五蹲三半”，“一手半面”，“竖三停，横五眼”等。

画山水要了解四时景物节令特征，飞禽走兽须知形体名称及飞鸣食宿的习性，甚至一些想象性动物也各有特征，如画龙要分三停九似，然而口诀中又指出不只是掌握一般规律，还必须在生活中详尽观察，随时留心不同人物容貌举止：“人各有习，习各有宜，识得此意，画无不奇。”“取样并不难，须有一双慧眼，新景奇样到处有，看你选不选。”只有从生活出发，创造性地运用前人经验，才能画出动人的作品。

传统年画的人物形象，特别是神话历史人物，非常注意夸张，有的为了突出神情特征还适当运用变形手法：“年画要得好，头大身子小”；“武将要蒜头鼻子火盆口，豹眼竖眉好威严”。此类口诀又颇与章回小说及评书说唱中的夸将赞、人物赞、刀马赞相同。色彩则讲究对比调和，鲜艳明快，有“软靠硬，色不



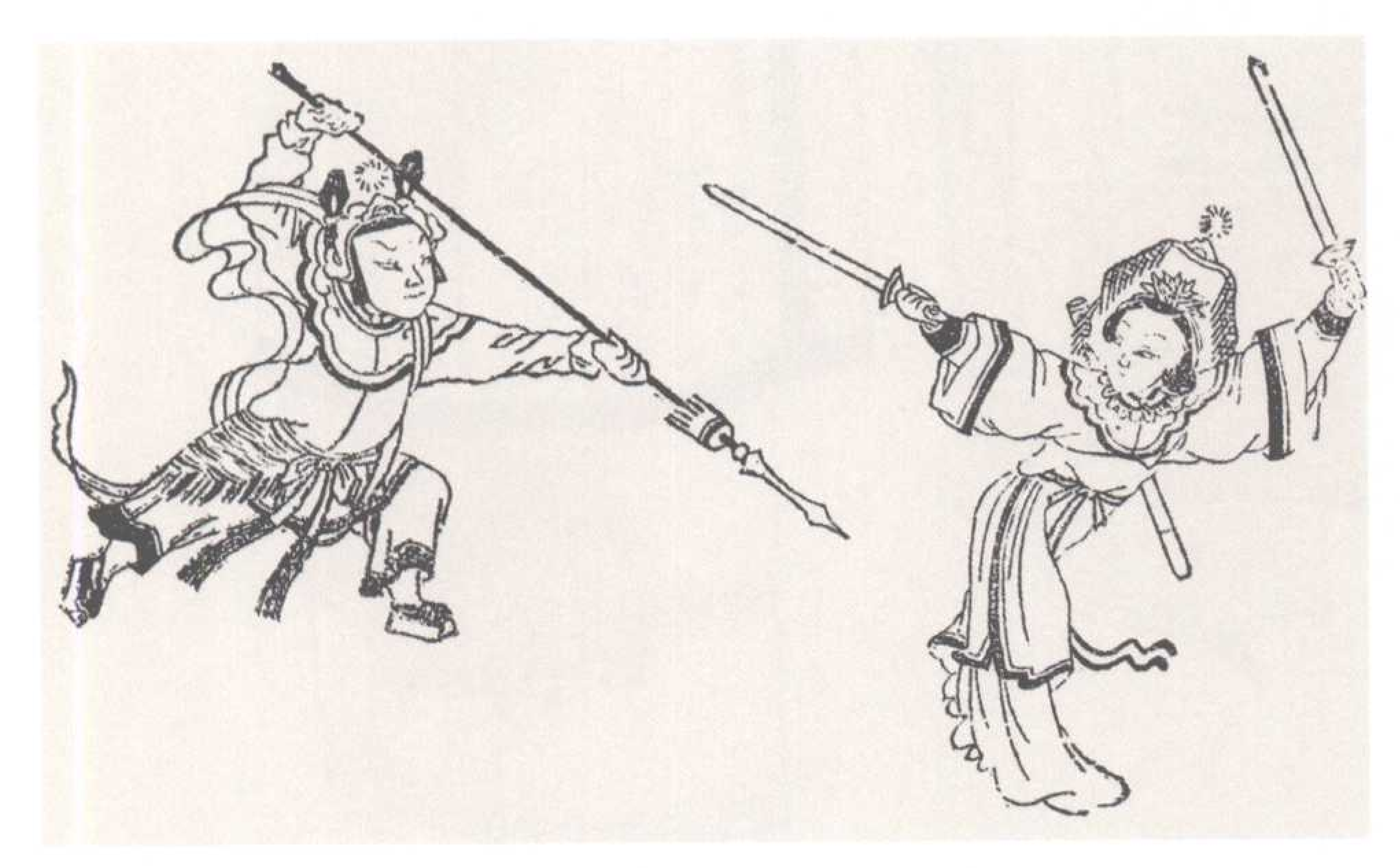
青云下书・河北武强

愣”（大红、大绿、深蓝、黑等重色称为硬色，灰及粉红、粉绿、淡蓝等谓之软色，必须互相搭配，才能收到既鲜艳又调和的效果）。与此相似的口诀尚有“红间黄，喜煞娘，红重紫，臭其屎”。设色要根据人物情节题材需要：“文相软，武相硬”（儒生、文官服色要雅致调和，武将穿戴色彩强烈），“女红、妇黄、寡青、老褐”，服色要适应人物的不同年龄和身份。

这些口诀在长期师徒传授中加以发展和补充，但也由于旧社会赖技艺谋生，而对技艺带有保密性质，唐吴道子作画



武生・山西临汾



盗仙草・山西临汾

技艺高超，史载“或有口诀人莫能知”，所谓“宁赠一锭金，不撒一口春”（“春”即技艺秘诀），“宁给十元钱，不把艺来传”，因而有些口诀也逐渐失传。但我们把古代画论与流传的一些民间画诀对照，可知年画师掌握的口诀的渊源是很早的。如传为王维《山水诀》中谓：“丈山尺树，寸马分人，远人无目，远树无枝，远山无石，隐然如眉，远水无波，高与天齐。”，传为荆浩的《画说》中有“将无项，女无眉，佛秀丽，淡仙贤”，“坐看五，立量七”，“若要笑，眉弯嘴翘，若要哭，眉锁额蹙”，“红间黄，秋叶坠，红间绿，花簇簇，青间紫，不如死，粉笼黄，胜增光”。董羽《画龙辑要》中提到三停九似，郭若虚《图画见闻志》的《论制作楷模》一节中所提禽鸟的形体名件都与近代画工口诀相同或有极大相似处，可知民间画师继承了古人经验和优秀传统技艺[①]。

注：

①详见王树村《中国民间画诀》，上海人民美术出版社，1982年。



第四章 近代年画

中国封建社会至晚清已濒于崩溃，鸦片战争以后，中国社会发生着急剧的变化。帝国主义不断发动侵略战争，清政府愈加腐朽无能，签订了一个又一个的丧权辱国条约。外国资本势力步步侵入，统治者重压在人民头上的苛捐杂税，使劳苦大众日益贫困，农村经济也迅速破产，帝国主义和中国封建阶级及买办势力结成反动同盟，中国一步步地沦为半封建半殖民地社会。人民在重压下掀起一次次反抗，太平天国、义和团运动及各地此起彼伏的起义，显示了中国人民反帝反封建的斗争精神。辛亥革命推翻了二千年的封建帝制，但由于资产阶级革命的不彻底性，使革命政权被帝国主义和封建势力的代理人袁世凯所篡夺，中国又陷入军阀割据与混战之中。

在这种形势下，中国社会已失去昔日的盛世辉煌，变为满目疮痍，民生凋敝。资产阶级民主革命思想文化有所传播，但帝国主义反动文化也不断侵入，封建思想仍有顽固的阵地，这些形成了文化战线上斗争的特点。此一时期的年画艺术整个说来显示出不景气的状态，木版年画迅速衰落，逐渐为石印年画所代替，宣传商品的月份牌广告画勃然而兴。革命斗争和改良运动都曾在少数作品中涂上一层新的色彩，但不健康内容的年画也占了相当比重，出现了一些萎靡、柔媚、荒诞的作品。

一、反帝反封建的木版年画

晚清至辛亥革命以后，由于农村经济破产和军阀混战，民不聊生，大大影响了群众对年画的购买力；现代印刷术传入和石印年画、月份牌画的流行，更对木版年画行业造成严重的威胁。木版年画只能在追求价格低廉中求生存，甚至粗制滥造。天津杨柳青、苏州桃花坞等重要产地渐渐失去昔日盛况，很少

燕子矶・天津杨柳青




刘帅水军得胜全图·天津杨柳青



董军门大胜西兵·天津杨柳青

有优秀的新画样出现，转向以印神马为主，武强等地木版年画由于供应偏僻农村，在抗战前犹能保持一定规模，沦陷后多数也逐渐停印。1935年鲁迅先生曾感叹我国古代木刻“近来已被凌替，作者寥寥，刻工低劣”，“印张花纸且并为西法与俗工所夺，老鼠嫁女与静女拈花之图，皆渺不复见”。直到新中国成立前，木版年画已濒于艺绝人亡的地步。

但在此一时期中值得特别注意的是，在群众斗争中涌现出了革命题材和反映现实生活的年画作品。

太平天国运动是近代革命史上大规模的反帝反封建农民革命，而且一度取得辉煌战果，建立了政权。太平天国的年画曾在杨柳青发现十余张，系咸丰四年（1854年）太平天国北伐队伍进军杨柳青后，在短时间内绘刻而成，赠送给当地群众的。流传至今的有《英雄会》、《寒塘六雁》、《雪燕梨花》、《杂卉图》、《母子图》、《秋景图》、《螳螂捕蚱蜢》、《落花彩蝶》、《鱼乐图》、《猴拉马》、《燕子矶》等，全系花鸟和山水，而无迷信内容，绘刻都很精美，有的图上有“齐健隆”画店印记。其中如《英雄会》用鹦鹉与熊相对，以谐音方式表现英雄主义精神。《燕子矶》画面上一边有城门，矶在画面正中，峭壁临江，山绿江碧，衬以红叶，用全景式构图把太平天国的天京要塞画得分外壮丽雄伟。《鱼乐图》、《落花彩蝶》的草虫金鱼都分外生动，情趣健康。《猴拉马》画垂杨柳上有一猴用力拉住马缰绳，马竭力后退力图摆脱羁绊，简练而有风趣。花鸟山水年画非自太平天国始，清代前期齐健隆所印之《种种得魁》画蔬果草虫就带有浓郁的民间乡土味，太平天国年画正是继承了民间美术中的精华成分加以创造。这些年画在群众中曾流行着有趣的故事和传说。据杨柳青老人相传：“太平军进驻杨柳青……对年画作坊加以保护。准允其自行交易。随意印刷。不得干涉。”太平军在杨柳青驻守时间较短，当时军马倥偬，尚无条件进一步对年画进行改革。但在太平天国势力的中心桃花坞年画发展的苏州，却未见有太平军的年画遗留，可能与战争破坏和清政府在镇压革命中加以焚毁有关，这些尚待进一步挖掘。

清末风起云涌的反帝斗争，很快在年画中得到反

北仓义和团大破洋兵·天津杨柳青




炮打西什库·天津杨柳青





炮打日本国・山西潍县杨家埠

映。宝廷所写《都门岁暮竹枝词》中咏画棚诗云："旧稿新翻岁岁殊，画棚罗列遍通衢。高悬一幅人争看，认是当年得胜图。"诗注说明："幼时画棚卖有《林文中得胜图》……"可见在鸦片战争抗击英国侵略者的反帝斗争中，就印绘了歌颂林则徐及军民反帝爱国斗争的年画，并且群众争看争买，受到人们的欢迎。

后来，随着斗争的深入发展，反映反帝斗争的年画也随之增多，其中，尤以描绘中法战争及义和团运动的作品最为突出。

鸦片战争以后，帝国主义列强不断在政治、经济、军事等各方面进行侵略，18世纪后期，法国侵略我国邻邦越南，并企图通过越南进攻我国云南、广西等省，刘永福等爱国将领在越南人民配合下率兵抵抗，取得连战连捷的胜利。桃花坞年画《刘军战胜图》、《刘提督镇守北宁关》描绘了刘永福率领黑旗军联合越南人民抗法战斗的光辉业绩。《刘军得胜图》将战役场面布满山岗，士兵漫山遍野高举旗帜英

北京百姓抢当铺・天津杨柳青



女儿习武・河北武强

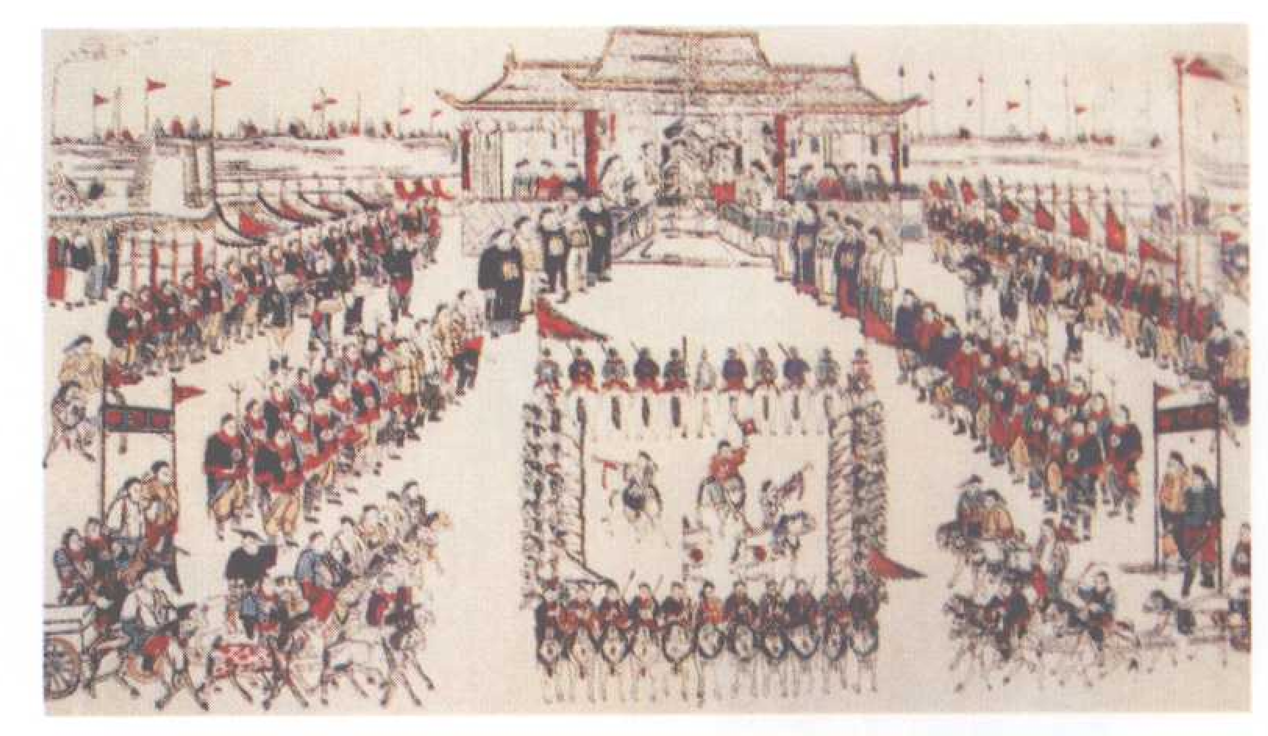


勇战斗，虽然刻绘不甚精细，但具有一定气势。画上还有“四路伏兵来出阵，法国兵将无去路，片甲无存命归阴”的题诗，歌颂了此次抗法战争的胜利。

桃花坞年画中还有一幅《法人求和》，画清王朝大臣左宗棠、李鸿章高坐堂上，属吏侍列，法人孤拔等拜见求和的场面。中法战争中虽由于我国爱国军民的英勇抵抗予侵略者以沉重打击，但在取得战争胜利的情势下，清政府反而向帝国主义势力屈服妥协，派李鸿章等与战败的法方议和，订立了屈辱卖国的不平等条约。因而《法人求和》并没有正确真实地反映抗法的胜利。此图为上海画家吴友如所绘，人物厅堂都画得精密不苟，技术上有相当水平，但作品内容却在很大程度上粉饰美化了清政府的腐败和无能。

在义和团运动前后，反帝内容的年画数量大大增多，津、沪、粤以及香港等地均有印制，反映了人民群众反帝情绪的高涨。在义和团发祥地的山东，潍县民间画师刘明杰就绘制过歌颂义和团红灯照的年画，他在集市上售卖时还边卖边唱：“打洋鼓，吹洋号，领人马，扛台炮，头里走的义和团，后面紧跟红灯照。打得好，打得妙，打败了鬼子立功劳。”但这幅年画当时就被官府劈版查禁，自然也不可能流传下来。

在义和团抗击帝国主义势力战斗最为激烈的天津和直隶地区，反帝年画在民间非常流行，甚至走街串巷敲锣卖糖的小贩也售卖此类画张。曾国藩在《宝佩蘅尚书》中就透露了“天津民情嚣张如故，将打杀洋人图画刻版，刷印斗方扇面，以鸣得意”的现象。歌颂义和团抗击帝国主义的年画仍有一些流传下来，如《北仓义和团大破洋兵》、《收复天津》、《英法联军与团民鏖战图》、《董军门大胜西兵》、《董帅镇守大沽炮台》等，都用全景式的构图表现了义和团及清军在天津抗击外国侵略军的战斗，场面大，人物多，虽刻绘不免粗糙，但作品中都突出了义和团及清兵奋不顾身地战斗和外国侵略军被打得溃不成军的狼狈景象。画中与义和团共同战斗的清兵是董福祥、聂士成的军队。董、聂二人是忠实于清政府的将领，特别是聂士成曾一度执行清廷命令残杀义和团，但他们的部队在抗击侵略、保卫天津的战斗中也表现出坚决和勇敢，人民对这些功绩是给予肯定的，所以在《收复天津》中还附诗一首：“聂帅深谋远虑周，空城诱敌大功收，日军覆没无噍类，海外强梁一旦休。”这其中实际也包括了对广大军民同仇敌忾抗击侵略的热情讴歌。此外，民间西洋镜八大篇中颇为流行义和团与洋兵在天津作战的画面。当时年画家兼绘洋片，此或可作为探寻反映义和团年画之又一线索。


河间府演大操・清・河北武强



上海四川路・近代・河北武强


武昌起义・近代・天津杨柳青



攻打南京・近代・山东平度


武昌军事・近代・山东平度




推灯纪念·近代·天津杨柳青


白朗过秦川·近代·陕西凤翔

光绪庚子年间，北京贫民乘清廷仓皇逃退和八国联军侵入北京的混乱之际砸抢当铺，表露了劳苦群众对高利贷典当业的痛恨，及底层人民因饱受剥削压迫而进行的自发反抗。清末戴莲增画店刻印的《北京百姓抢当铺》如实地反映了这一事件。画上描绘砸抢当铺的人物近四十人，他们从围有木栅的当铺里背着箱笼包裹钱财衣物涌出，算盘、钱板和当票满地狼藉，抢当铺的贫民中有赤膊短衫，还有老人和小孩，甚至包括僧人和道士。有的在门前销售，有的就地开箱分拿衣物。两旁的住户店铺平安无事，人们只向当铺讨回衣食，画中对抢当铺的贫民没有进行丑化，每一个具体人物和情节都饶有趣味地描绘出来。由于清末社会的腐朽造成人民的贫困，已失去“天赐黄金”、“连年有余”的幻想，而只有依靠斗争。这幅画采用对称构图，环境描绘得细致具体，当铺的冲天招牌、团龙门额及贴在墙

大战天津·近代·河北武强

上的商业海报、戏曲海报也是研究当时社会生活的珍贵资料。

年画中还有用隐喻手法抒发对时局感慨的，盛兴画店刻印的群争富贵，画娃娃玩“老鹰捉小鸡”游戏，从题材到标题都是传统的，但画上题有：“如鹰掣鸡，如羊避虎，奇正相生，善于御侮。”明显是有感于清末我国受到列强欺侮而希望众志成城，群起抗侮，团结一致以对付帝国主义的侵略。此图亦见于《吴友如画宝》，当是由吴友如画稿中引进者。

对外战争的屡次失败，也推动了统治阶级内部的维新运动。建新军，废科举，兴学校，在北京上海等地还出现了女子学堂。杨柳青、武强、杨家埠年画中都刻印了表现女学的作品，杨柳青年画表现女子学堂操练，不仅画出短装持枪的女性形象，而且房舍建筑灯具什物也都追求时髦。武强年画则突出人物形象，画出女学生骑马吹号的威武。鸦片战争后西方科学文化的输入，改变了生活面貌，引起人们的兴趣，表现城市新事物的年画如雨后春笋般创作和刻印出来。如桃花坞年画的《火车站》，天津杨柳青年画的《紫竹林》，武强年画中的《上海汽车电船》、《上海八角亭》、《四川真景全图》等，飞机、火车、汽车、西式高楼、新式马路和电灯都出现在年画中，应该说在一定程度上起到了开拓眼界、启发民智的作用。戏曲编演新剧，年画中也及时反映。爱国艺人田际云曾排演《捉拿罂粟花》一剧，将害人的鸦片比喻为迷人的女妖，协力捉拿终获胜利。武强年画就刻印了《捉拿罂粟花，大破洋烟阵》，生动具体地保留了这出新剧的舞台形象。

反映辛亥革命的年画在杨柳青、潍县均有描绘，平度年画有《攻打南京》，歌颂民军敢死队攻打采石矶及雨花台，图中并用文字说明：“各省所派之敢死队尤为勇不可当，直扑炮台，并用云梯施放炸弹，连伤官兵甚众。现各路大兵齐集，不日克服云。” 很像新闻画报的文字。清末之际，京津等地画报出版活跃，描摹时事及世情，此亦必影响到年画。汉口亦有“开国孙黄黎都督”等辛亥革命内容的年画刻印，杨柳青年画更以“推灯纪念”为题描绘娃娃手执五色旗，另手推一花灯，寓意拥护民国推翻清廷统治。

清末曾有人在报纸上提倡年画改良，年画业亦有人尝试刻印富有教育意义的新题材，于是出现《女学堂演武》等年画，杨柳青年画《谎言无益》、山东年画《美术教育》则又开创另一新局面。《谎言无益》是根据儿童故事“狼来了”所绘，谓有一王某，平素爱说谎话，一日，路上遇一狼，王某大喊救命，别人以为王某又在骗人，而无人来救，他几乎遭丧命之祸。《美术教育》画女学生学画，并在画面上注明：“图画与文字为发表思想的工具，人类不可少之事也，图画因其优美能唤起儿童之兴味，为父母者苟能于儿童游戏之时，常以此引诱之。以养成儿童之性格，功效不少。”明显系受五四前后美育之提倡。这类年画属于初创，艺术性不高，数量也少。

在近代反映时事的年画中，凤翔年画《白朗过秦川》表现了1914年河南白朗率其部下攻打凤翔的事迹。白朗出身行伍之家，行侠好义，其部下多劳苦群

谎言无益・近代・天津杨柳青



大战青岛・近代・河北武强





大战南口・近代・河北武强

众，于辛亥革命后转战鄂皖等地，与反动军阀作战，后转向陕甘一带发展，治军严明，打富济贫，被反动势力污蔑为“狼祸”。此图将白朗描绘成英雄，称为白元帅，较真实地反映了历史，成为受群众欢迎的作品。

辛亥革命后，受帝国主义封建势力操纵的军阀集团仍挑起一次次的战争，给人民造成灾难和痛苦，其中有张勋复辟、直奉战争及帝国主义为争夺在华权益而在中国土地上展开的日德战争等，在年画中也都有所反映。如武强年画中的《南北军大战天安门》（描绘张勋复辟引发的一场战争）、《同盟军新立协约大会》（描绘民国初年南北对峙局面下双方举行和谈，反映出人民渴望实现和平统一的愿望）、《大战天津》、《大战滦州》、《大战山海关》（表现各派军阀间的战争）、《大战青岛》（表现日本和德国为争夺在华权益在中国青岛发生的一场战争）等，形象地反映了辛亥革命后出现的时局动荡。这类年画都突出两种军事势力对阵，枪炮交锋，画中常把双方距离拉近，包括火炮也变成如肉搏战般的近距离火拼，说明作画者并不熟悉现代战争情况。1917年清王朝余孽张勋率辫子军开进北京，拥护已废的溥仪复辟，引起全国人民一致反对，孙中山在上海发表讨逆宣言，皖系军阀段祺瑞组织讨逆军在天津马厂誓师，迅速进入北京，还未发生激战就结束了这场闹剧。年画《南北军大战天安门》画双方在天安门棋盘街前鏖战，龙旗下张勋在阵前挥刀指挥，为了追求热闹，大大夸张了战争的规模而违反了历史真实。但这些时事年画仍在一定程度上反映了近代的一些重大史实，这在其他艺术中是比较少见的，也从中表现了人民大众对国家命运的关切。

二、天津的石印年画

近代印刷术由国外传入，予木版年画以相当冲击，由此首先兴起的是石印年画。石印年画最早产地为上海和天津，其中以天津历史最长，上海后来则集中出版胶版印刷的月份牌年画。

天津早期印制年画是从杨柳青传入的，约开业于同治光绪年间的年画铺正兴斋，当时仍用木版刻印，画师与刻版师亦系聘自杨柳青，在风格上完全属于杨柳青体系，此种情况一直延续到清末。清末民初天津开始有日本石印娃娃画发售，也有的年画批发庄包销日本尚美堂、集画堂、天正堂的娃娃画，销路很好，这刺激了年画业用石版印刷技术仿印日本石印娃娃画，颇获重利。因此，一些石印局也把杨柳青年画改成石印版样，用机器印制。最早使用石印的为霖记，后来有富华、华中、协成、源合、永兴等，其中印刷能力最大的是富华印刷厂，自1920年到1926年中已备有专事印制年画的一色自动胶版机三架，二色自动大型套版机一架，人工胶版机二架，年产年画成品三千余万张。1925年前后是天津石印年画的最盛时期，年总销量达七千万张，鼓楼北有专门的批发庄十余处，散处于娘娘宫、东马路等的大小批发庄尚未计算在内。销路远达新疆、内外蒙古、东北三省，每届八月，远地客户即纷集天津订货发运。

天津石印年画保持了木版年画内容吉祥、色彩鲜

共乐年丰·近代·天津





正月初二接财神·近代·天津

艳的特点，基本上沿袭了木版年画中风俗、历史、戏曲、娃娃的题材。由于天津商业城市的特点，表现发财致富的年画，如天赐黄金、财神叫门、宝马进财、招财进宝、发财还家等内容明显增多，也有一些宣传城市资产阶级生活方式的作品。戏曲题材仍占相当比例，当时带有浓郁地方色彩的评戏和河北梆子在北方极为流行，特别经成兆才等改革形成的评戏，从农村进入城市后更是风靡一时。石印年画中画了一些如《杜十娘》、《占花魁》、《花为媒》、《王少安赶船》等优秀剧目，但一些迎合小市民趣味的如《老妈上京》等污蔑劳动人民的庸俗低级剧目也画进了年画。石印年画的绘稿水平大都不高，粗制滥造的现象很普遍，印工也很少有精美者，因而失去了木版年画中所具有的刚健清新的民间美术光彩，石印年画几乎没有出现什么艺术性较高的作品。

三、月份牌年画及其画家

月份牌年画的发祥地是上海，早期是作为商业宣传品附送，因画上大都印有全年的月历节气而得名。

年画上印有节气渊源甚早，灶神马上普遍有之，在清代前期的《春牛图》等吉祥图画上也附有节气表，今天犹能看到乾隆三十一年（1766）印有节气的《迎喜图》。清末，一些石印的商业广告及彩票宣传品也印有图画及月份牌，其中已画有时装人物及现代建筑。

现在称为“月份牌年画”系专指开始于本世纪初，用擦笔淡彩作画，以近代印刷制版印成的彩色画片，内容主要是时装美人。

月份牌年画的形成与外国资本的输入、民族工商业的发展、商品倾销的竞争有关。远在19世纪末，随

着外国商品的输入，就附带传入了一些印有外国女人及风景静物的香烟牌子、布牌子、广告画等外国画片，也有一些传教士散发描绘圣经故事的宗教画，但由于内容不太为中国人民所熟悉和理解，因此很难收到理想的宣传效果，这就不得不促使厂商重新考虑如何适应中国群众的欣赏趣味进行美术宣传，经过研究和探索，最后借鉴和运用了中国传统绘画和群众性最强的年画形式。

月份牌年画最早是石印的。我国出现石印的历史较晚，最初为兴办于光绪二年（1876）的上海徐家汇的土山湾印刷所，主要供印宗教宣传品；光绪七年（1881）开设的鸿宝斋石印局兼印名家书画及画报，但仅能印单色，彩色则赖人工填染。1902年上海开始有彩色石印，1910年有了三色版，1911年上海英美烟草公司输入小胶版印刷机，至20年代影写版及彩色影写版在上海出现，从而为印刷精美彩色图画创造了技术条件。

老美女月份牌广告画·民国



在光绪十年（1884）创办的《点石斋画报》是我国早期最有影响的石印美术品，每旬一期，随《申报》附送，以图画形式描绘时事及社会新闻，颇受欢迎。其后又有《飞影阁画报》的编印。《点石斋画报》开辟了报刊新闻绘画的形式，扩大了美术与社会的联系，一定程度上反映了清末的时局和社会情态，也涌现了一批能描绘近代生活的画家，这些作者大都有国画根底，有的兼通西画，他们除为画报绘稿外，也兼绘插图和年画。《点石斋画报》、《飞影阁画报》在过年也都附送过单页年画，有时还出刊新年专号，描绘新春节令风俗图画。尤其值得一提的是他们中间产生了最早从事月份牌年画的画家周暮桥。

周暮桥（?—1923），名权，苏州人。生平失考，传为吴友如的弟子，其作品多见于《点石斋画报》及《飞影阁画报》，也画过年画，当时上海老教场及苏州桃花坞印制的画时装妇女的木版年画中就有他的手笔。周暮桥早年所画的月份牌仍用中国传统方法。在绢上作画，其作品有《潇湘馆悲题五美吟》等古装仕女。后来擦笔时装美人画流行，他的画显得陈旧过时而无人问津，使他不得不改画擦笔仕女画，但



半身仕女・郑曼陀

力不从心，最后潦倒而死。

在月份牌画艺术风格的形成中，郑曼陀有着重要贡献，他首先运用擦笔淡彩的画法，开创了月份牌的新画风。

郑曼陀（1885～1959尚在），安徽歙县人。原在杭州育英学院学英文，后来学画人像，曾于杭州“二我轩”照相馆设画室。1914年到上海，在张园挂出仕女画求售，为一经营西药的大商人黄楚九看中，开始了画月份牌广告画的生涯。他为黄楚九画了《贵妃出浴图》，表现刚刚浴罢的杨玉环，纱衣透体，隐现着丰腴的肌肤，成为月份牌广告画中较早出现的裸体画。

郑曼陀擅长擦笔肖像，他用这种方法画月份牌，造型准确，真实感强，手法细腻，再施以淡彩，明快典雅，构成雅俗共赏的艺术风格。他的早期作品《晚妆图》（画于1914年）上有岭南派名家高剑父的题字。高剑父曾在日本留学学习绘画，所作画能融合中西，提倡写实，对国画发展颇有贡献；其弟高奇峰又在上海办《真相画报》和审美书馆，也是岭南派中的主将。看来郑曼陀的画受到了高氏的欣赏和提携。

郑曼陀早期还画过一些持花的大头美人，比例欠匀称，形象和表情也较呆板，但他后来所画的一些带情节性的时装仕女（如《课子图》等）较好。1924年他为一家保险公司创作的一幅月份牌，画一妇女手持照片出神，信封落在地上，阳光从窗外射入，已注意到通过特定情节和动作刻画人物的心理状态。据说，他还画过一张手拿《天演论》的妇女，多少表现了对新思潮的追求。

郑曼陀的擦笔淡彩画在传统年画之外另辟蹊径，画法上注意立体感，又不过分强调光暗调子，色彩上吸收了外国水彩技法，但不强调明显的笔触和变化，明快典雅，细腻柔和，所画时装妇女一时颇受欢迎，其他作者也群起仿效。这种画风受到承认，得到沿袭和发展，为月份牌年画独特风格的形成奠定了基础。

民国初年的上海，经济文化出版等方面的某种因素都促成了月份牌画的发展。上海在近代成为中国最大的商埠，也是帝国主义进行经济文化侵略的堡垒，而新发展的民族工商业也大都集中于此，资产阶级思想和文化在这里流行，西方腐朽没落的文艺也在这里蔓延。当时报刊出版及文学作品创作比较活跃，但泛滥于文坛上的却是“鸳鸯蝴蝶派”，其中虽也有少数有社会意义的作品，但多数却是以缠绵的笔致描写男女间无聊的爱情纠葛。它的重要阵地之一为1913年创刊的《礼拜六》，该刊经常以时装少女画为封面以适应它的内容与风格，画家丁悚（1891～？）就曾以水粉画为《礼拜六》的封面画“社会名花”。当时绘画界还有如沈泊尘等画“新新百美图”的报刊画家，他的“新新百美图”于1913年在《大共和报》连载后，1915年又辑印成


时装美女・郑曼陀


理妆图・郑曼陀


雀屏中选・胡伯翔



名媛・谢之光



孔融让梨・杭穉英

册，颇为行时，这些时装美女画打破了费晓楼、改琦等描绘封建病态美的古装仕女画风。当时的商品倾销需要美术品做宣传，又具备了现代印制条件，时装美女画的流行必然予月份牌发展以巨大影响，使它摆脱不了商品宣传的需要和资产阶级情调的审美趣味。

月份牌广告画受到社会的欢迎和承认，促使其逐渐由商品宣传演变为独立发售的年画，从郑曼陀开始到20世纪40年代涌现了一批月份牌画家，主要的作者有徐咏青、周柏生、谢之光、杭穉英、金梅生、杨俊生、李慕白等人。

徐咏青（1880～？）以画水彩风景画知名，郑曼陀画人物由他补景的作品很为人称道。他曾在天主教会办的上海徐家汇土山湾美术工艺所随一刘修士学习绘画（刘曾学过国画，为我国早期学习西画者之一）。徐咏青的水彩风景画也被印成月份牌，但他对画人物仕女并不擅长。

周桐（1887～1955），字柏生，江苏常州人。擅长国画，曾为《时报》画黑白广告画，1917年后进南洋兄弟烟草公司广告部，曾为该公司及华成烟草公司、英美烟草公司用擦笔方法画月份牌，内容多为古装人物，且有以观音、如来佛等佛像画成月份牌者。

谢之光（1900～1976），别号栩栩斋主，浙江余姚人。幼时从周暮桥学人物画，后又随张聿光学习画戏剧布景。张聿光（1885～1966）是上海著名画师和舞台美术家，曾在上海长期从事舞台美术及电影美术设计，又在上海美术专门学校任教，一度担任该校校长。他的中国画取材宽广，章法新颖，熔中西画法于一炉，作品不落俗套，有的作品当时也曾作为月份牌画出版。谢之光在跟随他学习中得益甚多，后又经张介绍到上海美专学习，毕业后先后在南洋烟草公司广告部、华成烟草公司广告科工作，并曾用水彩画法为《礼拜六》画“社会名花”封面。他画的擦笔水彩月份牌不仅人物生动，而且讲究布景。他画过《村童闹学图》，表现一群不甘受封建教育束缚的小孩子，趁村塾先生酣睡时顽皮地打闹嬉耍，饶有兴趣地表现了孩子的天真可爱。《欢天喜地》画和合二仙，也极富吉祥红火的传统年画色彩。抗日战争初期他画过《一当十》，歌颂十九路军浴血奋战英勇杀敌。但他前期

画过不少时装女性，20世纪40年代画的《朱洪武豪赌图》则是在上海赌风盛行的背景下产生的，代表了他创作中的不健康部分。抗战以后他很少画月份牌，晚年潜心于国画，建国后曾致力于新题材创作。

杭穉英（1900～1947），名冠群，浙江海宁盐官镇人。幼时即酷爱绘画，常到镇上的裱画店里看画，通过观摩揣度刻苦自学，十三岁起到上海商务印书馆图画部当练习生，随图画部的一位德国教师学习包装设计，并受到何逸梅、徐咏青等人的指点，学习期满后即在该处担任装帧广告等绘制工作。杭穉英从18岁开始出版月份牌画，颇受欢迎，于1923年独立创办穉英画室，并约何逸梅、金雪尘、李慕白等参加，当时穉英画室的很多月份牌画都是由画室人员合作绘制的。由于这些作品重视质量，风格新颖，交件迅速，得到画片商的重视，业务量应接不暇，最高创作数量达每年八十幅，后来穉英画室的主要作画者实为杭穉英的学生金雪尘和李慕白。

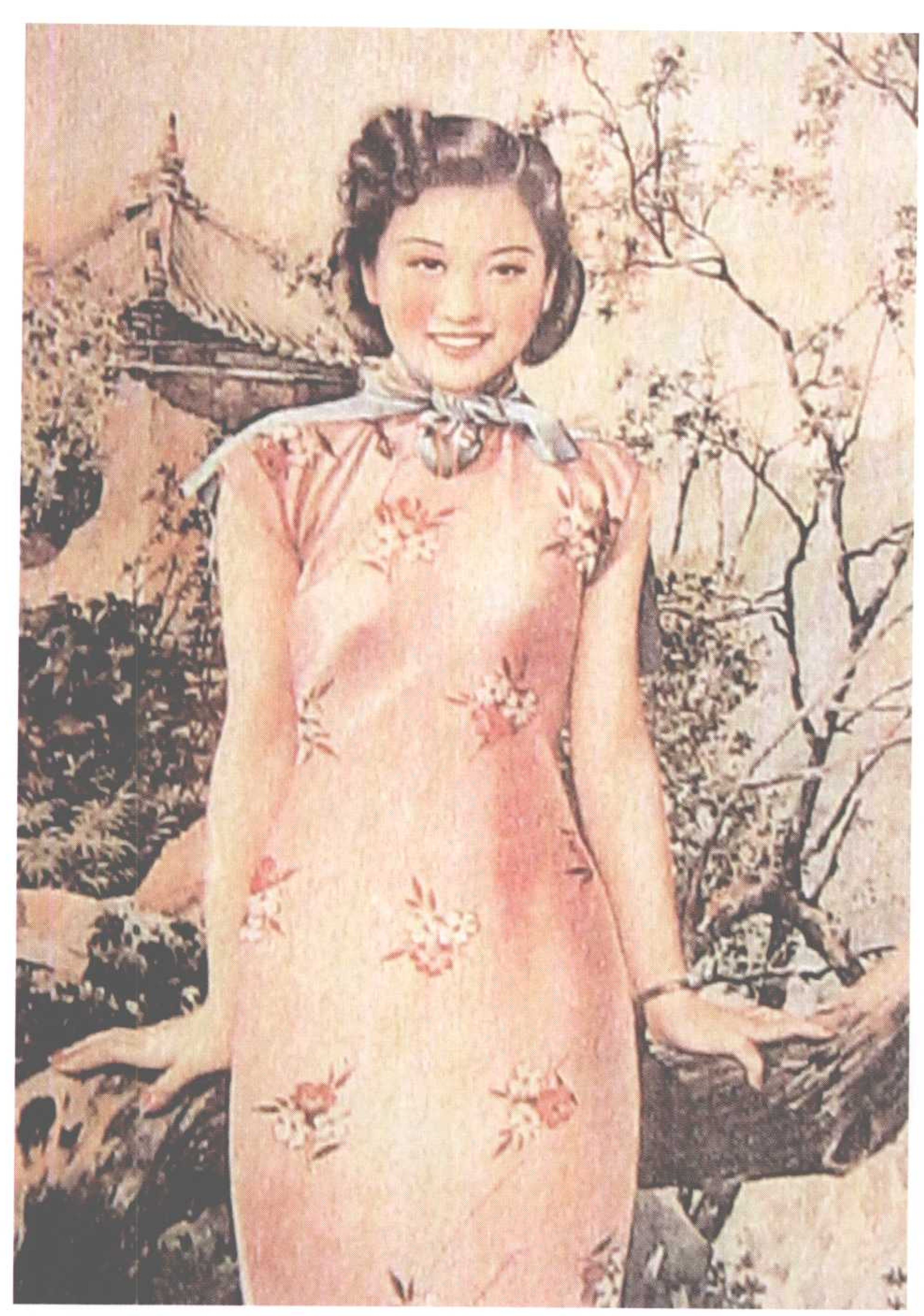
杭穉英学郑曼陀的擦笔水彩月份牌画，画风更加细腻，他还吸收了外国彩色电影（如《白雪公主》、《木偶奇遇记》等）及广告画的技巧，使画面构图活泼而有变化，色彩也趋向鲜艳。

1937年“八一三”事变后，穉英画室创作了抗击日本侵略军的作品。上海沦陷后，他拒绝了日本人的重资求画，从湖南符铁牛学习国画，画松竹梅等花


岳母刺字·杭穉英


鹊桥会·杭穉英


女自行车手·杭穉英


仕女·金梅生

卉，表现了一个画家的高尚气节。

金梅生（1902—1989）别名石摩，上海人。早年在上海兼涉国画和西画，曾随徐咏青学习水彩画，1921年任职于商务印书馆图画部。后自立画室专门从事画擦笔月份牌年画，擅画时装仕女及戏曲人物，后来他画的娃娃也颇受欢迎，所作戏曲人物四扇屏也曾风行一时。金梅生的画风细腻严谨，形象俊美，是与杭穉英齐名的颇有影响的画家。他在新中国成立以后继续从事月份牌年画创作，并致力于革新。1950年曾画《新中国的歌声》表现解放军与儿童一齐唱歌；1957所作《叶绿瓜肥产量多》在形象塑造和题材表现上均有新意，并在年画评奖中获奖。

金雪尘（1904–1996），上海嘉定人。1922年考入商务印书馆图画部任练习生，1925年进入穉英画室。他兼长国画和水彩画，擅画风景，并具有古诗词修养，与李慕白成为穉英画室的主力。建国以后继续与李慕白合作，绘制了大量反映现实题材的新年画，在技巧上亦不断创新，

李慕白（1913—1991），浙江海宁人。1931年师从杭穉英学画，为穉英画室主力。建国后继续从事年画创作，热心培养青年作者，1985年获全国年画荣誉奖。他长期与金雪尘合作，为月份牌年画创新做出了贡献。

月份牌年画是继木版年画之后在近代出现的又一年画品种，它诞生于旧中国十里洋场的上海，初期服务于商品宣传，后来一直控制在出版商手里，资产阶级色彩相当浓厚，所画时装美人，不少是打扮妖艳搔首弄姿的，后来又受到电影的影响，明星的画像也充斥其间。有的作品宣传不健康的内容和趣味，出现了如《朱洪武豪赌图》、《八仙义麻将》及古装仕女玩扑克之类，卖弄低级噱头。它的“先天不足后天失调”使这一画种的内容及形式都染上了庸俗色彩。特别是从日本占领上海后直至新中国成立前，这些不健康的题材几乎充斥着月份牌年画市场，成为资产阶级没落庸俗的艺术品。

但是，月份牌年画在发展中也注意借鉴了传统年画的形式和题材，吸收了国画的技法，在适应群众欣赏习惯的前提下，将西方水彩画法予以融合和改造，而形成为新画种。西方绘画远在明代万历年间随外国传教士来华传入中国，虽然那些圣母像等的眉目衣纹如明镜涵影神态欲活，但因文人画的保守思想却对其艺术不予承认，至清代宫廷中开始在传统绘画中吸收西法，而民间年画、建筑彩画、玻璃画中却做了更多的探索。20世纪初，月份牌年画在运用西方画法时没有脱离年画特点，注意到群众的欣赏习惯，发展中先后有西画家、国画家、舞台美术家、广告画家参加创作，因而能广蓄博采，加以印刷技术的进步，画页具有生动逼真的效果，得到了社会承认，后来几乎垄断了年画市场。

月份牌在发展中由于某些作者及出版者的努力，也画过不少较为健康的作品，传统的优秀历史故事、民族戏曲及娃娃等题材也被吸收进来。出品于穉英画室（皆有穉英题款）的就有《孔融让梨》、《岳母刺字》、《孟母三迁》、《苏武牧羊》、《羲之爱鹅》、《牛郎织女》等相当不错的作品。在抗日战

争初期，一批月份牌作者，包括谢之光、杭穉英、金梅生、金雪尘、李慕白、戈湘岚等曾集体创作了《木兰荣归图》，表现历史上的女扮男装的巾帼英雄抗敌胜利后回乡的情节，反映了月份牌画家在民族危难形势下的一片爱国热忱。当时还出现了《梁红玉抗金兵》、《民族英雄像》等作品，成为月份牌年画中的积极因素。说明一旦有条件克服它的弱点并进行内容上、艺术上的认真改造与提高以后，它将会成为受群众欢迎的具有较高格调的艺术品，这在建国以后的月份牌年画创作中得到了充分的证明。①

注：

①有关月份牌年画史料，参见步及《解放前的月份牌年画史料》，《美术研究》1959年第2期。



仕女·金梅生



木兰还乡 · 杭稺英等集体创作



第五章　新年画运动的发展和成就

年画在长远的历史发展中形成了为人民喜闻乐见的艺术形式，在一定程度上直接反映了群众的思想愿望和审美情趣，但由于过去旧思想的偏见，它却不为艺术家所承认，认为是不登大雅之堂的俗物。随着时代的发展，一些具有进步思想的文艺家在提倡大众文艺的同时，特别注重对具有人民大众喜闻乐见特色的民间年画的利用和改造。在上世纪30年代以后，更为木刻家所吸收借鉴，抗日战争中美术家创作的新年画，在近现代美术史上占有重要地位。现代美术对传统年画的吸收和改造，标志着年画发展进入一崭新阶段。

一、鲁迅对民间年画的收集与论述

最先提出革命美术创作要重视年画的是鲁迅。

远在30年代，鲁迅先生在倡导新兴木刻，培育年轻一代的革命美术工作者时，就曾提出要注意从民间美术中吸取营养。他谆谆教导青年："……自然应该研究名家的作品，但也更应注意于中国旧书上的绣像和画片，以及新年的单张的花纸，这些研究和由此而来的创作，自然没有现在的所谓大作家的受着人们的照例的欣赏，然而我敢相信，对于这，大众是要看的，大众是要感激的。"信中所说的新年花纸即年画，他曾收集不少民间木版年画和版画，其中也有少量石印年画和月份牌年画。他还具体谈到："河南门神一类的东西，先前我的家乡——绍兴——也有，也贴在厨门上，墙壁上，现在都变了样，大抵是石印的。要为大众所懂得，爱看的木刻，我认为应该尽量采用其方法。"对于当时月份牌画中的庸俗不健康因素，鲁迅先生也曾给予批评。

鲁迅先生非常重视对包括年画在内的民间艺术形式的继承和革新。他强调艺术创作须于大众有益，要注意研究生产者的艺术与人民的审美观。他指出中国生产者的艺术，"古代的东西，因为无人保护，除小说的插图以外，我们几乎什么也看不见了。至于现在，却还有市上新年的花纸，和猛克先生所指出的连环图画。这些虽未必是真正的生产者的艺术，但和高等有闲者的艺术对立，是无疑的。……注意于大众的艺术家，来注意于这些东西，大约也未必错。至于仍要再以提炼，那也是无须赘说的"。"旧形式是采取，必有所删除，必有所增益。这结果是新形式出现；也就是变革"。他谈连环图画的创作中也曾指出"用中国旧法。花纸，旧小说之绣像，吴友如之画

报，皆可参考，取其优点而改去其劣点”。包括处理传统故事，“事迹却不妨有所更改”，“例如《白蛇传》（一名《义妖传》）就很好。但有些地方须加增（如百折不回之勇气），有些地方须削弱（如报私恩及为自己而水漫金山等）”。

鲁迅先生幼年即接触民间美术，对年画印象尤深，他的床头就曾贴着八戒招赘和老鼠成亲两张年画，他对此有浓厚兴趣。在提倡新兴木刻运动中，他从人民大众的需要出发，积极提倡大众需要和理解的艺术形式，把年画（花纸）和名家的作品并列，并充分肯定它的艺术价值，这是前所未有的。他还与郑振铎先生计划合编中国版画史图录，将传统年画作为一部分辑印。可惜未来得及实现。

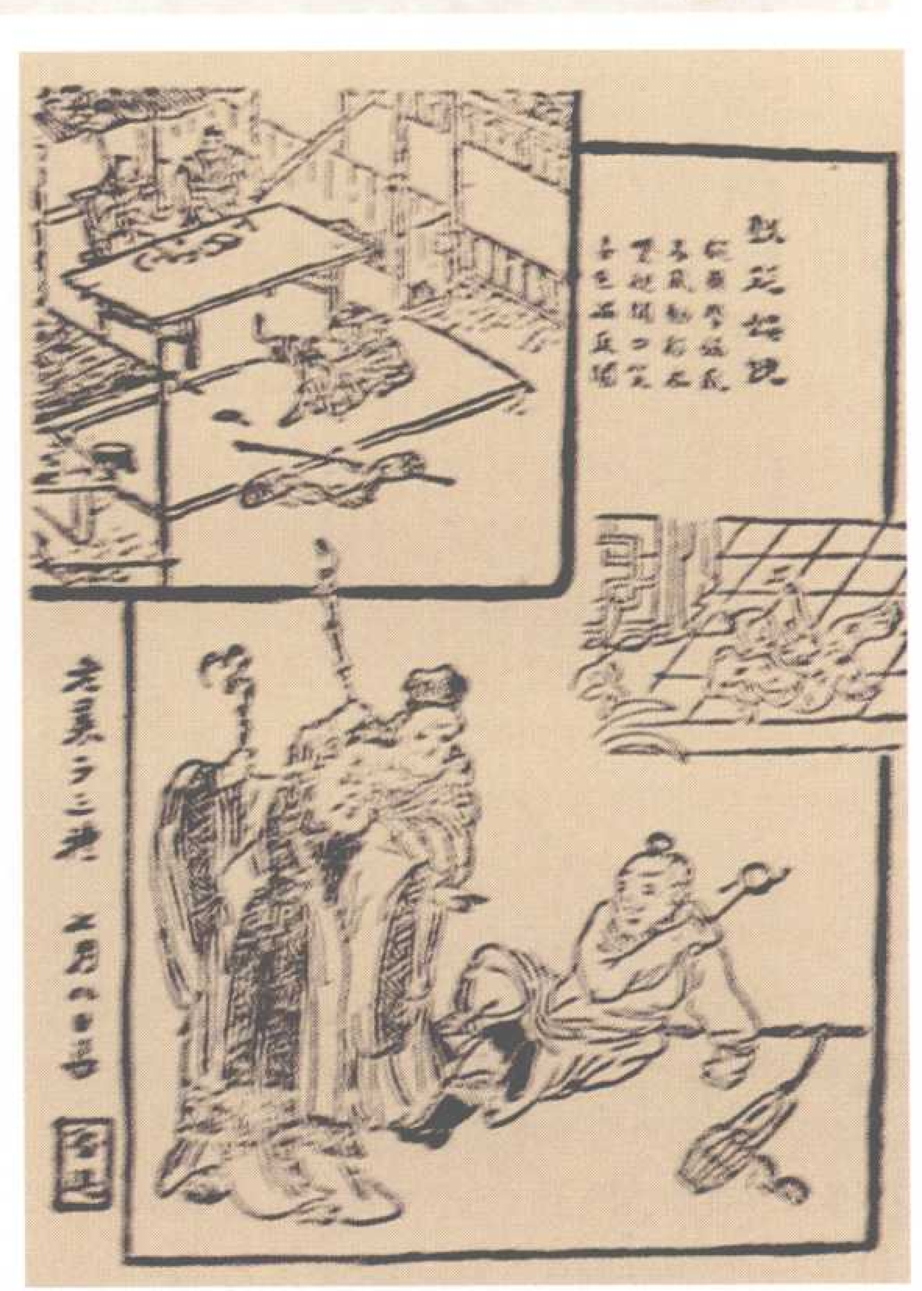
鲁迅先生培育了中国新兴的版画艺术，同时也为研究、借鉴、改革民间年画和创作新年画作出了理论上的指导。



鲁迅藏朱仙镇门神



鲁迅手绘绍剧中的无常



鲁迅辑老莱子图

二、新年画的形成和发展

革命内容的新年画是美术工作者深入群众，特别是在各抗日根据地的一批木刻工作者与农民密切接触之后而创作的。新年画诞生于抗战年代的革命熔炉之中，成为革命美术的重要组成部分，一开始就展现出崭新的面貌。

就目前所知，新年画创作约开始于1939年的延安和晋东南地区。延安抗日根据地是共产党中央的所在地，聚集了不少革命美术工作者。延安鲁迅艺术学院的文艺工作者在1939年春节时用文艺形式开展慰问群众活动时，江丰和沃渣就分别创作了新年画《保家卫国》及《春耕图》，用油墨套色，各印40张，供宣传队带到农村张贴，宣传边区生产和抗日，虽然印数不多，画面也较简单，但都注意吸收民间美术中简洁明快和形象突出的特点，在新年画的革新中迈出了可喜的第一步。

与此同时，由延安派到太行根据地的由胡一川等木刻工作者组成的木刻工作团，也尝试利用新年画形式开展抗日宣传，并做出了成绩。当时日本军国主义疯狂地侵略中国，敌人狡猾地利用中国年画中的落后因素，大量印发灶神、钟馗等神马，并印上“中日亲善”、“大东亚新秩序”等反动口号，妄图在思想上麻醉毒害中国人民。针对这一阴谋，朱德总司令在武乡县召开的文艺干部会议上提出“笔杆子要赶上枪杆子”，要求美术工作者创作出具有革命内容和民族

念书好・江丰



春耕大吉・彦涵



军民合作・胡一川





讲究卫生 人财兴旺・古元



军民合作抗战胜利・彦涵

风格的为老百姓喜闻乐见的作品。会后经过研究和酝酿，决定趁过年时创作和印刷一批新年画开展抗战宣传。在大家努力下，自画自刻，短期内就创作出《军民合作》、《开荒》（胡一川）、《抗日人民大团结》（陈铁耕）、《一面抗战，一面生产》（罗工柳）、《织布》（杨筠）、《春耕大吉》、《保卫家乡》（彦涵）等八幅作品，并在附近农村中寻访到一位叫赵四的刻字师傅，又从新华书店（华北）调来一位会水印的工人，参加印制。1940年春节前拿到附近农村集市上试销，群众看到这些年画非常喜爱，由于内容新颖、色彩鲜艳、售价低廉，很快被抢购一空，有的还找到画家住地买画。一个月内就印卖一万多张。

这次年画创作突出了抗战内容，又开始注意研究和尊重群众的欣赏习惯，吸收民间年画中的健康优美的艺术形式，通过大量印刷发行，加强和扩大了边区美术工作者和群众的联系，在木刻艺术如何大众化的问题上也取得了宝贵的经验，因而受到领导的重视和肯定，八路军彭德怀副总司令还写来了表扬信，对新年画创作给以鼓励。

1940年秋，在粉碎敌人对根据地的扫荡以后，胡一川又率领木刻工作团部分成员到冀南地区开展工作，办了木刻训练班，建立起木刻工场，创作和印刷了新年画和招贴画，革命的新年画创作又在河北大平原上开展起来。[①]

晋察冀边区抗日根据地的一些美术工作者也在宣传中注意利用年画形式，画家阎素还到河北省的木版年画产地武强学习刻印技术。当时已出现了传统门神上刻印抗日口号的年画，虽然在利用旧神像上存在缺点和问题，但表现了民间艺人抗敌斗争的热情。1941年晋察冀的美术干部创作和刻印了新门画和新年画，徐灵借鉴民间年画中“天官赐福”的形式创作了《抗日光荣》和《立功喜报》，娄霜、沃渣、李又人、油飞虹等也创作了新年画。抗战年画成为对敌斗争的宣传品，作为新年慰问烈军属的礼物，他们还在农村年货集市上敲锣打鼓边宣传边推销，很受群众欢迎。[②]

在晋东南，艾炎和彦涵总结了前一段开展新年画工作的经验，又先后调来了邹雅、黄山定、刘韵波、赵在青等，扩大了木刻工作团，建立了晋东南鲁艺分校木刻工场，大量创作和印制木刻画和新年画，创作了门画、历画、四扇屏、连环画、全景式的战争画等多种形式的作品，使新年画的样式逐渐丰富起来。他们还运用民间年画形式刻印《身在曹营心在汉》等对敌宣传品，由武工队带到敌占区散发张贴，或绑在箭头上射进敌人的碉堡区里，一个伪军官看到《身在曹营心在汉》后表示“我也要这样做”。有的伪维持会长看到画后也说：“总不能忘记咱是中国人。”新年画起到分化敌人和动摇敌伪军心的作用。

1941年，胡一川从晋东南回延安汇报工作，带回一大批新年画和木刻作品，参加了陕甘宁边区美协举办的美术展览会。延安鲁迅艺术学院的画家还就这些作品进行了座谈，交流了学习民间形式的经验和体

保卫边区（新门画）





保卫家乡・彦涵

会，这些在火热斗争中产生的带有民族民间风格的艺术品受到了肯定和称赞。

在晋西北也成立了木刻工厂，李少言等人参与其中，出版了一些着色年画。当时进行新年画创作的还有1941年在江苏盐城成立的鲁艺华中分院美术系，他们吸收了农民过年贴的“牛印”、“挂浪”、“门画”等形式，加入抗日的新内容，刻印了有地方色彩的年画作品。

抗战新年画的创作是在中国共产党的领导和关怀下进行的，党对文艺工作的方针和指示为年画创作指明了方向。1940年7月，朱德总司令在给延安鲁迅艺术学院文学院所作的《三年来华北宣传战中的艺术工作》报告中，再一次强调抗日宣传工作应和艺术工作结合得更紧密，艺术宣传必须认清对象，面向群众，面向士兵，“必须注意艺术的民族形式和民间形式的问题”，“我们不能笑它俗气而摈弃它”，“要创造中国新民主主义的艺术，必须接受民族文化传统中的优良的东西而加以发扬”。谈到在文艺大众化方面所

取得的成绩时，他特别提到年画，指出：“在图画木刻方面，有鲁艺派到前线去的木刻工作团创作的年画，极受群众欢迎，一出版，群众马上买光。”

1942年5月，毛泽东主席在延安文艺座谈会上发表重要的讲话，深刻地阐明了革命文艺工作者为工农兵服务的根本方向，也指出普及与提高及学习群众艺术形式等问题，使美术工作者进一步明确了方向，推动了新年画创作和出版的蓬勃发展。新年画创作由延安扩及陕甘宁边区，有许多新年画是美术工作者与民间艺人合作创作印刷的。

此后，作为革命美术的一个重要组成部分，新年画创作一直坚持下来。如1943年冬，西北局召开边区一级宣传会议，决定出版新年画作为拥军优属、拥政爱民的宣传品，新年画创作扩展到三边、陇东等分区。1944年冬延安鲁迅艺术学院美术系刻印木刻套色年画达二三十种（包括鲁艺木刻工作团的作品）。随着新年画工作的开展，为了总结新年画的创作经验，提高新年画的创作水平，鲁迅艺术学院美术部美术研究室成立了年画研究组，进行了调查研究工作，并写成《关于新年画利用神像格式问题》和《新年画的内容和形式问题》两文，在《解放日报》上发表。文中强调创作新年画应吸收旧年画的优点，但对旧形式决不可生搬硬套，要以提高老百姓的战斗生产热情为目的，对年画创作规律进行了探讨，对错误倾向给予纠正。

随着新年画工作的开展，又陆续涌现出一批较好的作品，如江丰的《念书好》，沃渣的《五谷丰登，六畜兴旺》，古元的《麒麟送子》，《拥护老百姓自己的军队》，力群的《丰衣足食图》，彦涵的《军民合作，抗战胜利》，戚单的《学习文化》等。有的木刻工作者还学习了陕北民间剪纸形式，创作出一批反映边区新生活和具有浓郁地方色彩的新窗花。[③]

《五谷丰登，六畜兴旺》（沃渣）是早期新年画中运用民间形式较为成功的作品，用对称构图和装饰画风格，描绘农民喜悦地抱着麦子、谷子，周围布满马牛羊鸡犬猪等家禽牲畜，还用谷穗粮食组成花边图案，正中的红星象征党的领导，歌颂了边区大生产运动给农民带来的好光景。

《丰衣足食图》（原名《丰衣足食过新年》，力群）画农民一家粮食满囤瓜菜丰收，农妇正在为孩子试新装，表现出边区的农民丰衣足食安居乐业的生活。作品吸收了“全家福”的对称构图而又加以变化，色彩上也鲜艳红火，当时很为边区农民喜爱。

《识一千字》（张晓非）表现边区农民努力学文化，妈妈和孩子们一起识字，妇女和娃娃的形象健康优美，穿戴富于地方色彩，构图饱满，还点缀了红灯花朵，运用自然，增加了装饰效果。

《军民合作，抗战胜利》（彦涵）是新门画中的成功之作，早期很多门画多套用旧门神骑马拿刀的姿态，而这对门画吸收了门神画中的对称、装饰（如鞍鞯挎包的美化）等手法，又对旧格式有所突破，生动地画出了八路军和民兵的英雄气概，宣传了抗战必胜的信念。

抗日根据地的新年画，经历了从创立到初步发展



五谷丰登 六畜兴旺 • 沃渣



南路开荒发了财 • 佚名



识一千字 • 张晓非




实现民主政治・鲁艺木刻工作团


身在曹营心在汉・彦涵

的阶段，它密切配合了政治、军事斗争的需要。

“当革命时，版画之用最广，虽极匆忙，顷刻能办”。在抗日根据地，版画成为印制宣传品的主要形式，新年画采取传统刻印方法，作者又多是版画工作者，他们以红火热烈的民间美术形式，歌颂军民团结、英勇抗战及根据地生活的新气象，发挥了美术宣传的团结教育人民、打击消灭敌人的作用，也予木版年画以新的生命力，揭开了年画史的新篇章。

革命美术工作者在实践中不断克服轻视普及轻视民间的错误倾向，开始注意学习民间艺术的优良传统，研究群众的审美爱好，有的和民间艺人合作，努力使画出的作品为群众喜闻乐见。群众对新年画的热烈欢迎，党和政府对新年画创作的充分肯定，使年画创作人员受到鼓舞和教育，促使他们进一步和人民群众相结合。

当时根据地物质短缺，条件艰苦，在敌人封锁下，绘画和印刷材料非常缺乏，印画用的有光纸需从敌占区购运，没有印画的案子就用旧牌匾代替。尤其是晋东南等抗日前线地区对敌斗争形势更为险恶严峻，敌人一次次扫荡和推行“三光政策”，迫使美术工作者常常背着画版和工具迂回转移，有的同志在对敌斗争中献出生命。

1942年赵在青与印刷工人乔云在受敌人包围中从高崖摔下壮烈牺牲；1943年刘韵波在太岳区搜集抗敌事迹，与敌人遭遇，英勇牺牲；刻字工人赵四后来在五一扫荡中也惨遭敌人杀害。但就是在艰苦岁月里，革命的美术工作者以顽强的意志和抗日救国的热情，学习民间美术形式，创作出不少好作品，谱写出中国年画史新的篇章。

三、解放战争时期的新年画

1945年8月，日本侵略者宣布无条件投降，中国人民的抗日战争取得最后胜利。继之发生了历时三年的解放战争，随着形势的进展，特别是1948年辽沈、淮海、平津三大战役的胜利，被解放的地区不断扩大，新年画也从农村普及到城市，全国各解放区均有新年画出版，而且具有了较好的出版印刷条件。在一些大中城市（如东北地区）开始用石印或胶印大量印刷年画，北方农村仍沿袭木版水印，现代印刷与木版刻印两种形式的新年画并行发展，质量和数量都有很大提高。

在人民解放战争历史阶段，根据革命需要延安的美术工作者分别奔赴东北华北地区开展工作，和

参军图・洪波



开展民兵爆破运动・彦涵





五子图・莫朴

当地美术家一起进行了新年画创作，密切配合解放战争的形势宣传，年画的题材和形式上都有一些创新，不少作品在群众中发生较大的影响。不少地方还将年画放大画成街头壁画。东北解放区出版的《民主联军大反攻》，用全景式的构图，画出了解放战场上波澜壮阔的胜利场面，也很受群众欢迎。

各解放区普遍出现了新年画创作和出版的活跃局面。

东北解放区的新年画创作，主要由东北画报社组织出版。由于当时解放战争已由相持阶段逐渐进入到反攻阶段，捷报频传，解放区展开了轰轰烈烈的土地改革运动，翻身农民积极生产，参军保田支援解放战争，新年画及时而生动地反映了解放区生产和斗争的成就，被群众称之为“翻身年画”。其中仅1947年东北画报社出版的年画就有二十多种，其中反映农民翻身后过春节的幸福生活的有：

《合家欢庆》（安林）、

《新年劳军》（施展）、

《喜气临门》（张仃）。

反映人民解放战争的胜利和群众积极支援前线的有：

《民主联军大反攻》（西野）、

《组织生产》（陈兴华）、

《参军保田》（马骥）、

《军民一家》（陈兴华）、

《儿童劳军》（张仃）、

《保卫胜利果实》（乔父）、

选代表・力群



《门画》（张仃）。

反映土地改革运动的有：

《分果实》（古元）、

《物归原主》（刘迅）、

《贫雇农大会》（朱丹）、

《坚决消灭封建，彻底平分土地》（王曼硕）、

《土地法大纲》（陈兴华）。

反映组织起来积极生产的有：

《翻身乐》（夏风）、

《兴家立业》（芳山）、

《男耕女织》（马骥）、

《组织起来发展生产》（夏风）、

《劳武结合》（苏晖）。

这些作品在题材选择和处理上都比较注意年画的特点，力求红火吉利，着意于对新生活新气象的歌颂。形式也丰富多彩，有全景式的大场面，也有着重刻画人物形象的；有新门画、新娃娃画，还有带有土地法大纲的宣传画。当时在东北工作的重要画家们几乎都参加了年画创作。

华北解放区的年画创作也搞得热火朝天。美术人才集中的华北联大美术系,把年画作为教学和创作的主要内容，还对美术干部及民间艺人进行了培训。联大美术系的学生通过年画创作熟悉了群众的审美爱好，接触了民间美术形式，提高了创作能力，密切了与群众的联系，思想上、技巧上都有很大收获。画家们在年画创作中坚持党的文艺方针和文艺工作者深入群众火热斗争的革命传统，把年画看成艺术为人民服务的光荣任务，创作态度严肃认真，尽可能地精益求精，既创作了优秀作品，又培养了一批优秀美术人才。

这一时期华北的一些美术工作者还与武强的年画作坊及民间艺人合作，并成立了“冀中文协年画改造委员会”，专门开展新年画工作。后来又与华北大学美术工厂合并，迁往石家庄，更名为华北美术社（后


喜气临门 • 张仃





娃娃戏・冯真

改名大众美术社），成为以出版年画、连环画为主的出版机构。大众美术社早期仍用木版水印出版年画，1948年即出版年画三十多种，印数达六十万份，刻印质量也有很大提高。

年画创作突出地体现了解放区的美术成就，受到了党和人民的重视，这一时期的优秀作品集中编印在北京荣宝斋出版的《一九四九年新年画选集》中。

《一九四九年新年画选集》是一本最早的新年画作品选本，共辑印各解放区的优秀作品十六幅。计有：

《娃娃戏》（冯真）、
《儿童劳军》（张仃）、
《清算》（莫朴）、
《发土地证》（金浪）、
《豆选》（顾群）、
《选代表》（力群）、
《参军图》（洪波）、
《抢渡黄河》（彦涵）、
《新年劳军》（施展）、
《喜气临门》（张仃）、
《送年礼》（金浪）、
《开展民兵运动》（彦涵）、
《做军鞋》（张景文）、
《纺织互助》（古一舟）、
《学文化》（邓澍）、
《春牛图》（王鸿）。

这一时期还有以新歌剧为题材的年画条屏《白毛女》（姜燕）、《王秀鸾》（吴劳）及富有教育意义的古装故事画《逼上梁山》、《打渔杀家》（郝云甫）等。

1949年7月2日，首次全国文艺工作者代表大会在北京开幕，同时举办了艺术作品展览会，共展出各种美术作品510件，其中有年画作品100件，占全部展品的五分之一，可以说是对解放区新年画创作的一次总结性的检阅，有些作品被辑入《美术作品选集》。

从这一时期涌现出的优秀作品中，可以看到新年画创作从思想内容，题材处理、刻画人物形象及运用民间美术形式等各方面都取得了新成绩。

《参军图》（洪波）画于1947年。当时解放战争

已全面展开，农村开始了土地改革运动，翻身后的农民积极参加人民解放军，支援解放战争，《参军图》就是反映“参军保田最光荣”的热烈情绪的。作者亲身参加过土改和农民参军运动，有深切和具体的感受，在创作中多次征求农民意见，开始构图时本来是画参军的欢送会，为了突出主题，最后改成欢送参军的队伍。作者注意学习民间年画中简洁鲜明的手法，把参军队伍处理成S形而不画背景，既渲染了气氛又简练而富有变化。农民们敲锣打鼓，参军的农民骑马披红，送战士的家属坐着轿车，长长的行列，具有十分红火热烈的气氛。

《喜气临门》（张仃）画新春时节传来立功喜报的情景。画面上瑞雪丰年，对联门笺喜迎春，村长等手提慰问品，带着秧歌队、鼓乐班吹吹打打送喜报，军属老大爷笑容满面迎向报喜队伍，扶着门框的年轻媳妇因为自己丈夫立功而充满喜悦，小孩子赶忙拢住狗。画面没有出现秧歌队的表演而是着力刻画人物形象，只借助队伍中的秧歌队横标和光荣灯，使人联想到欢乐的庆功歌舞，环境景物的描绘很有生活气息，“喜气临门”的标题也富于吉祥的年画特色。

《豆选》（顾群）表现翻身的农民在建立民主政权中行使自己的权利，利用豆子投票选出自己信任的干部。选举会场设在农村小学校门前的广场，作品刻画了近处一位正在投豆妇女非常认真的表情和候选人拘束的神色，会场中的“认清豆，看清人，好人之上挑好人”的标语也加强了主题的表达。这张画人物虽多而不累赘，有人物有情节，当时还曾画成新洋片，颇受群众欢迎。

《娃娃戏》（冯真）创作于1948年，作者是华北联大美术系的学员，当时才十七岁，由于她平时和农村儿童接触较多，熟悉他们的感情爱憎、服装穿戴，所以画起来非常生动。《娃娃戏》成功地借鉴了民间年画中“娃娃戏”的形式，然而已不是旧年画的内容，而是配合了那一时期的革命任务，表现了“解放全中国”的重大主题。作品也画出了孩子们鲜明的爱憎，无论是穿着大棉袄扮演战士和民兵的孩子，还是留着刘海头揪“老美”的假鼻子的女娃，或是戴着面具的认真地演戏的孩子的形象都非常可爱。作者在创作过程中曾得到农村孩子们的帮助，他们为她摆模特，做表情，又受到老师的指导，经过反复修改，《娃娃戏》不仅表现了崭新的年画成就，也显示了解放区美术教育的成果。当时流行的娃娃年画还有《五子图》（莫朴）、《儿童劳军》（张仃）等也都在利用传统形式中有所创新。



五福临门 招财进宝·常书鸿 李承仙

四、新中国成立以来新年画的巨大成就

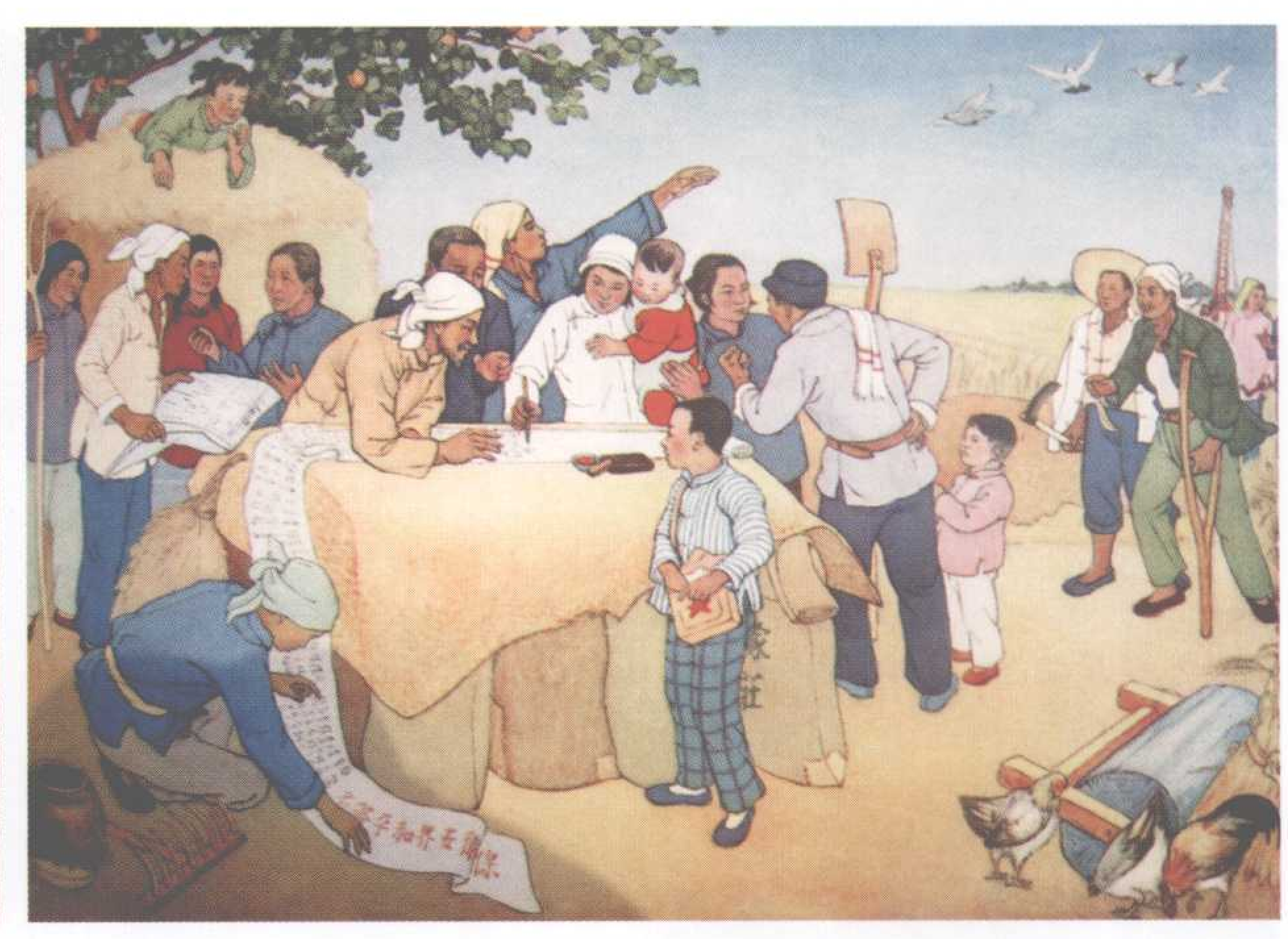
新年画经过抗日战争和解放战争时期的发展，已形成为表现革命内容和独具风格的新兴美术。新中国建立后，生产建设有了更大的发展，社会面貌起着日新月异的变化，农村和城市人民生活逐渐改善，对文化艺术的要求也日益迫切，特别在庆祝年节时希望搞得更红火，要求年画能更好地反映新气象和美好的理想。解放区的新年画工作已积累了不少经验，也培养了一批具有相当创作水平的作者，建国后，又有不少画家加入革命队伍，热情地要求用画笔为人民服务，很多人选择了为人民迫切需要的年画形式。出版和印刷方面也有了较好的技术设备，成为开展新年画工作的极为有利的条件。但是，在新中国成立初期，旧年

群英会上赵桂兰・1951・林岗





劳动换来光荣・1950・古一舟


和平签名・1951・邓澍

画尚有一定市场，充满庸俗情调的旧月份牌画还在社会上流行，与当时的社会形势很不协调。为了使美术迅速地跟上革命形势的发展，满足人民的需要，大力开展新年画创作，对旧年画进行改造就首先被提上了文化工作的日程。

（一）新年画的巨大成就

党领导下的各级文化部门、宣传机构对新年画创作给予了很大的关怀和重视，有组织有计划地大力扶植年画事业。1949年11月中央文化部颁发了《关于开展新年画工作的指示》，明确提出，应将开展年画工作作为春节文教宣传的重要任务之一。这个指示从创作方针、内容到具体组织做法都做了明确的规定，指出“在年画中应当着重表现劳动人民新的、愉快的斗争生活和他们英勇健康的形象”，“在技术上必须充分运用民间形式，力求适合广大群众的欣赏习惯。要求各地文艺团体发动和组织美术工作者从事这一画种的创作和进行对旧艺术的帮助改造工作”。文化部在1950年《全国文化艺术工作报告》与1951年《计划要点》中更明确地规定：“在整个文化艺术工作中，首先选择那些对于开展普及工作最为需要，在广大人民中间最有影响的部门作为重点来进行。”各地文化及出版部门按照开展新年画工作的指示采取种种措施认真加以贯彻，积极动员和组织画家及民间艺人参加年画创作，通过创作观摩和体验生活等多种活动使作者与群众建立较为密切的联系，并对创作中的问题给予帮助，力求提高年画质量。画家在创作中发挥了巨大的热情，在短期内取得了极为可观的成绩。据不完全统计，1949年即有23个地区创作出版了新年画412种，发行近700万份，参加创作的画家约200多人，其

工农劳模北海游园大会・1951・李可染



城乡互助（新门画）・1951・佚名







数他劳动强・1953・尚沪生

中如古一舟、李琦、邓澍、冯真等青年作者都以优秀的年画创作为人民所熟悉，有些国画家、版画家、油画家也踊跃参加创作，美术院校普遍把年画创作列入教学计划。美术工作者们把画年画作为与群众结合、为人民服务的具体行动，年画工作迅速展现出蓬勃发展的新面貌。

革命形势的飞跃发展，新中国大量涌现的新人新事新风貌，令人振奋的革命美好前程，都给年画创作提供了丰富的题材。这一时期的年画作品大量而及时地歌颂了新中国的新成就、新气象和革命胜利带来的喜悦。如《毛主席大阅兵》（安林）、《新疆代表向毛主席献礼》（黄均）、《我们的老英雄回来了》（冯真）、《四季生产图》（毕成、王角）、《好副业》（张怀信）、《人畜两旺》（梁黄胄）等都受到群众喜爱，而李琦的《农民参观拖拉机》和古一舟的《劳动换来光荣》尤为成功。

李琦画的《农民参观拖拉机》通过对农民参观拖拉机表演的描绘，反映了新中国农业发展的远景。尽管当时农村中还没有使用拖拉机，但作者敏锐地发现这一情节的深刻意义，把现实生活和幸福远景联系起来：在北方农村广阔的田野上，工人开来拖拉机正在向农民表演和讲解农业机械化的优越性，工人和农民之间亲切地交谈，表现出工农一家的亲密关系，近处一位老农民正用木棍量着耕地的深度，脸上浮现着满意的笑容。画面上人物带有北方农民质朴健康的特点，特别是较好地塑造了新中国工人阶级的形象，画中的形象塑造各有特点，既没有不恰当的美化，又克服了以前年画中形象一般化的缺陷。为了加强群众对作品内容的理解，还采取了传统年画中诗画配合的形式。

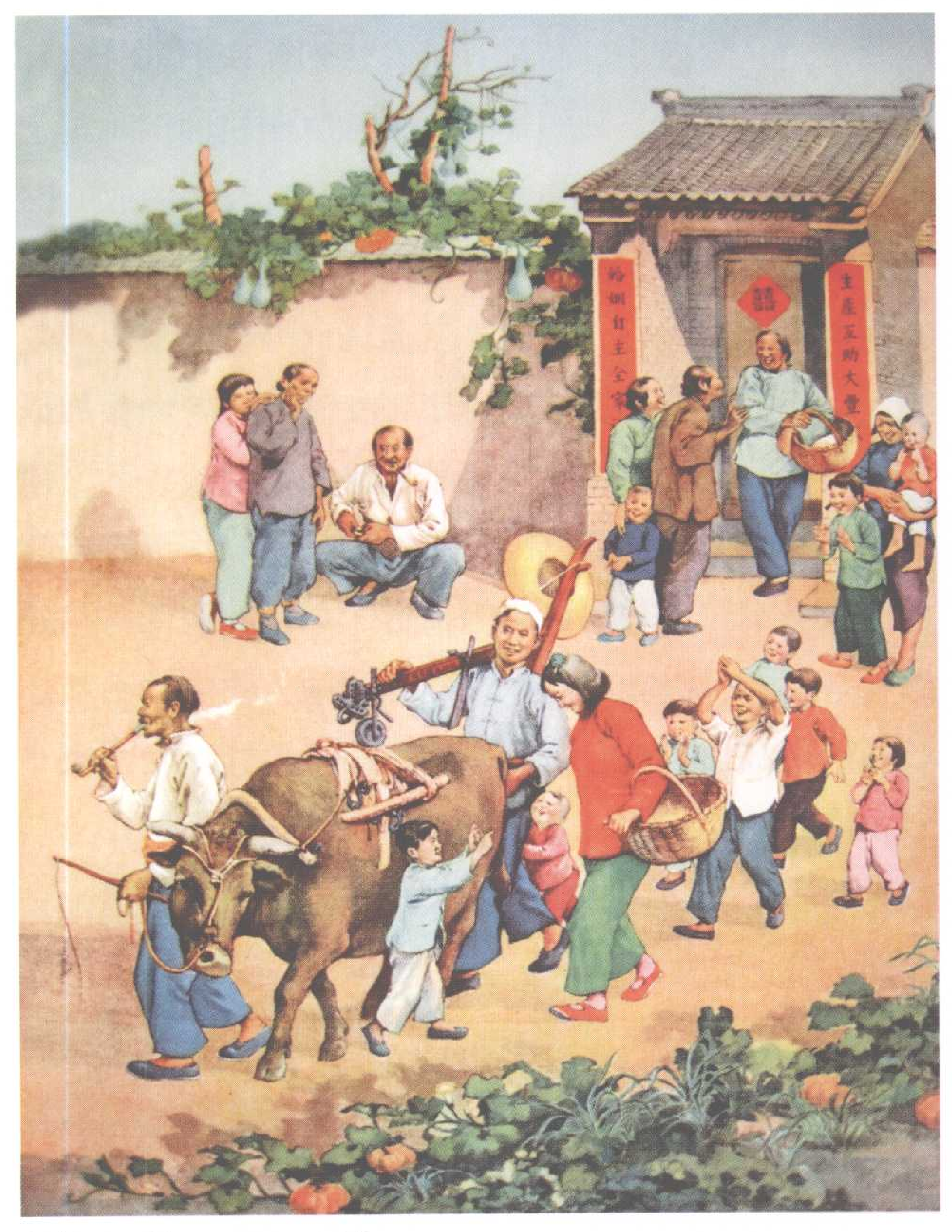
古一舟的《劳动换来光荣》饶有情趣地歌颂了劳动战线上的英雄人物，描绘了一对胸戴大红花的



好庄稼・1953・詹建俊



妈妈教我学绣花 我教妈妈学文化・1956・叶振兴



新娘子下地・1956・石鲁

农村青年夫妇，开完劳模会回来，被欢迎的群众拥到家门口，年轻的媳妇刚刚放下包袱，正在解头上的花毛巾；纺线的婆婆惊喜地站了起来，笑着和儿媳搭话，并看着乡亲们展开的绣着“夫妻劳动”的耀眼奖旗；背着行李的丈夫和群众走进院来，兴奋地叙谈劳模会上的情况。整个作品形象健康，情绪欢快，色调鲜明，揭示了生活中的积极因素，反映了新社会对劳动的尊重和翻身农民积极生产的热情，使人受到鼓舞和教育。由于作者曾长期生活在劳动人民火热斗争之中，多次参加边区劳模群英会的宣传工作，耳闻目睹许多被传为美谈的“父子英雄”、“夫妻模范”，经过长期酝酿，才创作出这张内容和形式都富有特色的新年画。

为了更好地推动新年画工作，文化部对1950年的优秀年画作品进行了评奖，将征集到的各地新年画作品，邀请专家及根据群众意见加以评选，最后经文教委员会主任郭沫若和文化部部长沈雁冰审定。这是建国后美术创作中的首次评奖，共选出甲等奖三名，乙等奖八名，丙等奖十四名，包括了全国各省市的作者。李琦的《农民参观拖拉机》、古一舟的《劳动换来光荣》、安林的《毛主席大阅兵》荣获甲等奖。

优秀年画作品起到了榜样作用，也促进了美术创作的健康发展，党和文化领导部门肯定了成绩，也指出了有待克服和需要提高的一些方面。如：有些题材选取有一般化倾向；有的年画形象不够美，还没有充分地利用民间年画中为人民喜闻乐见的形式；对于旧形式机械搬用的倾向也存在于一些作品之中；某些作者创作态度不够严肃，有粗制滥造的现象。针对这些问题，1951年文化部和出版总署颁布了《关于加强年画工作的指示》，各地报刊也对年画创作展开热烈讨论，并对优秀作品推荐评介，中国美术家协会机关刊物《人民美术》还出版了年画专号，予年画工作以及时的指导和鼓励。

1950年至1952年我国胜利地完成了国民经济恢复的任务，画家们通过学习和深入生活，思想和业务都有所进步，大大激发了创作热情，艺术技巧也在稳步提高。不少地方成立了专门机构（如上海的



做军鞋·单应桂

年画改进会、山西省新年画委员会）以加强对年画工作的领导。通过年画展览和组织座谈广泛听取群众意见已成为各地春节经常的活动，不少画家注意克服关门赶任务的毛病，去农村工厂深入生活搜集素材，重视提高年画作品的艺术水平。这一时期年画题材比较广泛，相当数量的作品摆脱了从空洞概念口号出发，或停留在表面现象描写的弊病，注意发挥年画以歌颂美好事物为主的特色，努力挖掘新生活中的积极因素，塑造新的人物形象；年画的样式也更为多样，门画、历画、全景画、连环画、四扇屏等传统形式为很多作者使用。绘制方法不只有明快的单线平涂，有的也吸收了传统的工笔重彩画、青绿山水、水粉画、图案装饰画的技巧，使年画艺术呈现出一片绚丽多彩的局面，涌现了更多的优秀作品，其中有《群英会上赵桂兰》（林岗）、《毛主席和农民谈话》（古元）、《保卫和平》（邓澍）、《中央代表团访问太行老根据地》（力群）、《结婚登记》（雷正民）、《农忙托儿所》（向阳）、《表演新农具》（张怀信）、《收割回来遇喜报》（赵泮滨）、《文化宫》（姜燕）、《工农劳模北海游园大会》（李可染）等。

《群英会上赵桂兰》描绘了领袖会见英雄人物，生动地画出了赵桂兰见到毛主席时的喜悦，画中塑造了毛泽东、刘少奇、周恩来等党的领导人的形象，特别是毛主席和赵桂兰谈话时流露出的关心人民群众、平和朴实的神情仪态画得非常感人。画赵桂兰形象时通过戴着手套来寓示她因公致残，而没有自然主义地画她伤残的手。作品描绘党的领导人与英雄模范人物荟萃一堂，室内华灯高悬，具有热烈而庄严的气氛和浓郁的喜庆色彩。画幅还吸收了细腻明快的国画工笔重彩的形式，在内容和艺术性上都具有较高的成就。

《保卫和平》描绘了维护和保卫世界和平运动中人民的意志和决心，画家把签名场面处理在丰收的麦场上，安排了抱着孩子的母亲正在签名，曾经参加战斗的民兵紧握拳头表示对侵略者妄图发动战争的义愤和保卫和平的坚强信念，还有为革命胜利作出贡献的退伍荣誉军人也赶来签名等情节，金黄的庄稼与湛蓝的晴空相映，白鸽在空中翱翔。画中人物的刻画和环境的处理都独具匠心，鲜明地突出了主题。女画家邓澍在建国前后时期一直致力于年画创作，她所作《学文化》、《欢迎苏联朋友》、《丰收》、《夸媳妇》等都有浓郁的生活气息。

《毛主席和农民谈话》表现抗战时期领袖和农民群众的亲密关系，窑洞门前，毛主席在农民之中谦和地对革命形势和开展生产运动进行分析，听讲的农民



好婆媳·杨文秀

们情绪热烈欢快无拘无束，流露出对领袖的信任和热爱。版画家古元曾长期在陕北生活，对那里的人物环境极为熟悉并有着深厚的情感，这张年画中的时代感和地方色彩异常鲜明，具有极强的艺术魅力。

《女拖拉机手》用浪漫主义手法画出了女驾驶员开着拖拉机在广阔的田野上开垦，描绘了生产战线上新中国妇女豪迈的风姿。作者丁鱼当时是中央美术学院研究部干部，后来他志愿赴朝参加抗美援朝战斗，为保家卫国的神圣事业牺牲在朝鲜战场上。

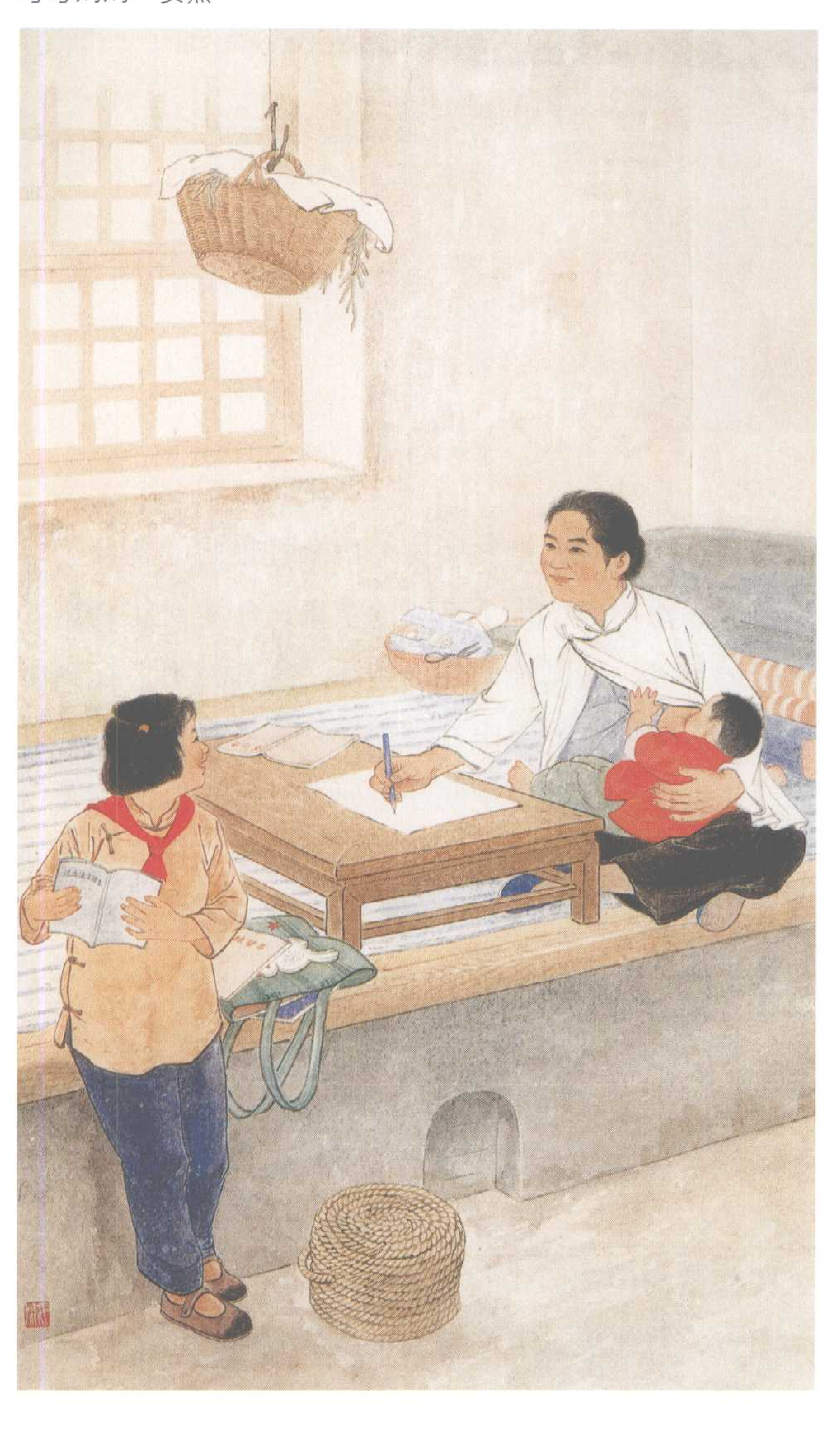
建国初期的年画艺术不可能是完美无缺的，但在短期内所取得的成绩却是辉煌的，艺术上的进步也是很快的，其中一些作品中洋溢着的炽热革命激情和优美的民间风格，至今犹有强烈的艺术魅力。年画工作也积累了很多经验，诸如：正确贯彻革命文艺方针政策，加强领导，把发展这一群众性最强的普及美术形式放在重要地位给予足够的重视；注意对年画作者队伍的培养，帮助他们深入生活，提高技巧；在创作出版发行等各个环节中都重视密切联系群众，听取意见，了解要求；创作中既注意研究民间年画的优秀传统，也兼蓄其他画种的技巧；新老画家合作互相帮助各展所长,在普及基础上注意质量的不断提高等，都值得从理论上加以总结。

1952年，文化部进行了第二次全国优秀年画评奖，年画评奖是对年画创作的检查和激励，体现着党和政府对美术事业的关怀，其意义正如蔡若虹在一篇文章中指出的：“是将这一具有民族传统的获得广大人民喜爱的传统形式的发展当作人民事业发展中的一个重点，当作美术工作与人民生活紧密结台的榜样，

同时由于年画工作在全国范围内普遍推广，它不但为美术普及工作打下了基础，而且也为提高美术创作的质量准备了条件。它标志着美术普及工作的深度与广度，也标志着美术创作思想的发展与提高，客观实际的需要促使年画在美术创作领域中最先迈了大步。”选出的优秀作品成为这一时期提高创作水平的范例，起了促进普及和提高的双重作用。

1953年以后，随着国家建设的发展，各种适应人民需要的美术创作普遍开展起来，国画、油画、版画、工艺美术都得到相应的发展，美术出版物的发行量也大大增加了，一些曾投入年画创作的画家转而从事于其他画种的研究和创作，显示了人民群众对美术欣赏领域的日益扩大和丰富，但由于在年画创作中当时还缺少一支稳定的专业队伍，年画的创作力量相对地薄弱了。

考考妈妈・姜燕



影响年画发展的主要因素是某些人中滋长了轻视普及工作的思想，形而上学地以艺术形式区分提高和普及，或片面地把提高理解成单纯技术上的提高，因而出现了轻视年画创作的倾向；另外，在某些人中否认年画的特点，认为人民生活不断提高，平时也要把住室布置得漂亮，而不一定只年节挂画，所以年画艺术将要逐渐消亡，他们没有认识到生活的提高将要求艺术更丰富多彩而非单一化。这种思想也影响到出版工作，把一些不具有年画特点的油画、国画也当年画出版，这种脱离群众欣赏习惯和需要的做法，当然不能为社会承认。

然而，这一时期内仍有不少年画作者坚持深入群众生活，努力克服创作中公式化、概念化的缺点，又出现了一批刻画新的人物形象，揭示新的精神境界，具有民族艺术特色的年画作品。中央美术学院师生到农村深入生活，和农民打成一片，并在下边构成初稿，反复征求群众意见进行修改，画出了歌颂农村劳动妇女形象的《又增加两分》，戏剧性地揭示农村姑娘自由选择劳动好的小伙子为对象的《数他劳动强》，表现夫妻劳动竞赛的《瞧这两口子》，以及利用传统全景式构图反映农村经济繁荣的《赶春会》等，出版后都受到群众喜爱。在各地区创作得较好的年画还有《考考妈妈》（姜燕）、《漳河两岸鲜花开》（吴静波）、《种瓜得瓜种豆得豆》（张乐平）、《好婆媳》（杨文秀）、《幸福婚姻》（石鲁）、《唱个山歌送代表》（恽忻苍、刘政德）、《工人同志给我们安好了抽水机》（赵延年）、《丰收》、《夸媳妇》（邓澍），还有以传统戏曲故事为题材的《西厢记》（王叔晖）、《武松打虎》（刘继卣）、《梁山伯与祝英台》（任率英）及风景花鸟年画作品。

姜燕（1919—1958）的《考考妈妈》在处理情节和刻画人物精神状态方面达到新的高度。作品巧妙地抓住女儿帮妈妈学文化时测验妈妈的有趣情节，反映农民新的生活和精神境界。女儿热情而又有点调皮地考问妈妈，妈妈认真地思索应考，母女形象神态都很生动，画面简洁而洋溢着生活气息。姜燕是国画家，



西厢记・王叔晖

原本专修工笔花卉，后追求进步于1947年投奔华北解放区，以工笔人物画创作了《翻身图》、《支援前线图》等。她的国画风格既有唐宋之缜密，又带有民间年画之纯朴活泼，这幅含有年画特色的国画出版后颇受欢迎。此外，她还画过年画《劳动人民文化宫》、《远方来客》等作品。

王叔晖的《西厢记》四扇屏连环年画在新中国成立后的表现古代故事内容年画中是一件杰出作品。作者站在新的高度刻画张生和莺莺对自由爱情的执著追求，突出反封建的主题。画中对莺莺的矜持纯真、张生的儒雅痴情、红娘的机智大胆都刻画得较为成功，“听琴”等画面设计带有浓郁的抒情与诗意。《西厢记》在内容处理和技巧运用上都体现了推陈出新的精神。

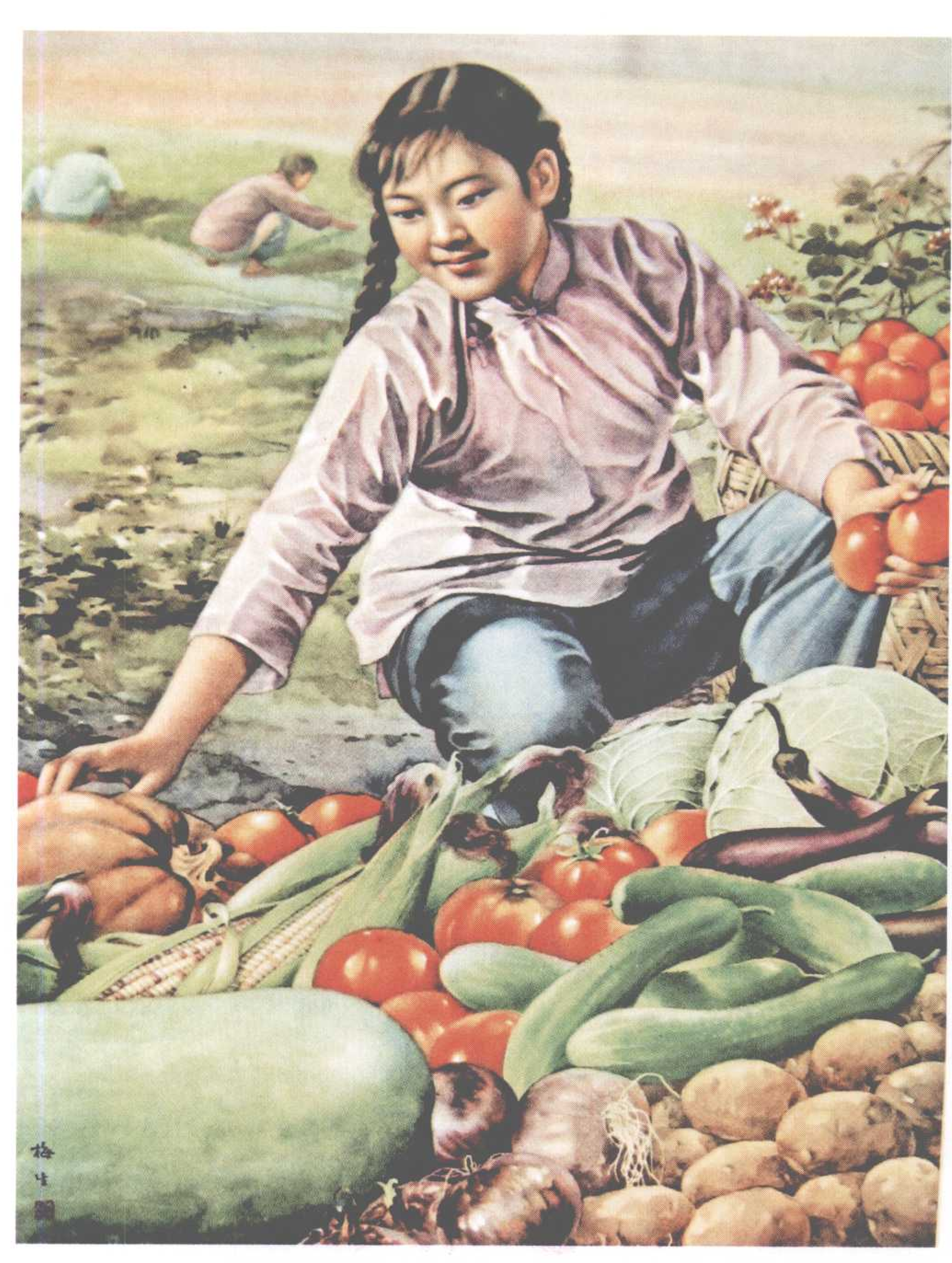
姜燕和王叔晖两位女国画家的年画受到欢迎，证明了在年画领域中中国传统国画是大有可为的。

1959年以后，轻视普及工作的倾向得到一些纠正，美术界对年画艺术的特点及如何继承民间年画的优秀传统等问题展开了理论研究，并在创作实践中进行探索，有的作者坚持深入生活，磨炼技巧和学习传统，又获得新成就。山东地区的年画创作尤其活跃，他们在继承潍县民间年画基础上勇于创新，在表现充满革命激情的题材内容和富有民族和地方色彩的艺术形式等方面，得到人们的称赞。全国各地的年画创作又开始展现一片欣欣向荣的局面。

（二）月份牌年画的革新

新中国成立后年画领域中另一重大成就是对旧月份牌年画的改造。月份牌年画在旧社会长期受着封建的资产阶级的思想侵蚀，不可避免地带有庸俗的不健康的成分，但它所具有的细腻鲜艳的风格又为人们所欢迎，有着巨大的发行量。对它加以改造，使其成为革命美术的一部分，是一项非常重要的工作。

对月份牌年画的改造首先注意到题材内容的改造，同时也不忽视与之相适应的艺术的革新。新中国成立初期月份牌年画的出版大部分还掌握在私人出


叶绿瓜肥产量多·1959·金梅生


好姐姐·李慕白

版商手里，大多数作者也长期习惯于表现“时装美女”、福禄寿三星等内容，对新事物很不熟悉，很难表现得好。但新中国翻天覆地的变化，社会思想的进步，促使月份牌年画走上革旧创新的道路，不少月份牌画家响应开展新年画工作的号召，尝试创作了一些新题材的年画，如《支援前线》（俊生、清泉）、《新中国的歌声》（金梅生）还获得了1950年新年画创作奖。虽然这些作品在形象处理等方面还带有旧的痕迹，显得不够协调，但这一变化是极为可贵的，说明了月份牌年画同样也能反映新生活和传达人民的思想感情，这是月份牌年画抛掉庸俗的资产阶级画风，转向为人民服务的新开端。

由于月份牌作者觉悟的逐渐提高，1950年华东军政委员会文化部与新闻出版局联合发出《关于开展1951年新年画工作通告》后，在上海参加新年画创作的月份牌画家达四十余人，共创作年画107种。以后几年新题材的月份牌年画创作都占有一定比重，艺术质量稳步提高。至1955年以后，月份牌年画的内容和艺术技巧的革新都显示出可喜的成就。一些老作者通过深入生活和理论学习，思想及艺术技巧等方面都有不小进步，一批新作者也逐渐成长起来，月份牌年画又借鉴了油画、水彩、中国画的技法，吸收了民间年画的表现手法，丰富了月份牌的风格技巧，提高了艺术格调，出现了《叶绿瓜肥产量多》（金梅生）、《穿木珠》（张大昕）等优秀作品。

《叶绿瓜肥产量多》表现瓜菜丰收给农民带来的喜悦，作者描绘的农村姑娘的形象体态，具有劳动人民健康朴实的美。神情上流露出用劳动为人民作出贡献的自豪感，已完全摆脱了旧月份牌的脂粉气和矫揉造作的不健康因素，保留了细腻、明快和真实感强的特色。金梅生是月份牌年画的老作者，有着较高的绘制技巧，由于他勇于创新精进不已，艺术趣味发生了变化，又注意深入生活观察形象、而不是单纯依靠照片，使创作的内容形象、艺术格调都出现了飞跃，从《解放区的歌声》到《叶绿瓜肥产量多》显示了作者对月份牌艺术的不懈革新精神。



穿木珠·1957·张大昕

《穿木珠》表现两个学龄前幼儿玩穿算珠游戏，作者没有一般化地描绘幼儿欢笑的面庞以取悦观众，也没有硬造一些超出幼儿年龄的“小大人”情节，而是选取了常见的幼儿智力游戏中对生活知识的兴趣和探索，特别是构图上采用半身而集中表现孩子专注认真的神情，使形象产生逗人喜爱的艺术魅力。

1955年经过社会主义改造，月份牌年画私营出版商联营统一领导，为月份牌年画革新创造了更为优越的出版条件。随着人民生活的提高和月份牌年画创作的发展，出版发行数量逐年增长，上海月份牌年画一跃成为年画中的主要部分。1958年全国出版年画546种，印数共13613万张，其中月份牌年画占75%。

1958年2月，周扬在上海与美术家座谈时充分肯定了月份牌年画所获得的成绩，指出“既然月份牌年画受到广大群众欢迎，就应该发展”，“月份牌将来也会出现大作品、好作品的。现在有些作品表现力和风格已有提高，为什么说这种形式画不出好东西呢?为什么色彩鲜艳就庸俗?问题是格调要提高。要一方面保持群众喜爱的特点，一方面又提高它”。

在党的领导下，通过月份牌作者的不断努力，月份牌年画出现了崭新的面貌，使这一具有广泛群众基础的画种得到进一步繁荣。

（三）木版年画的新生

建国后，在对传统民间年画的调查、收集、整理、研究及对木版年画的恢复和发展等方面也进行了不少工作。

新中国成立前夕，很多具有悠久历史的民间年画都已处于奄奄一息甚至艺绝人亡的境地。为了保护民族文化遗产，继承和发扬民间美术的优良传统，政府及时对这一濒于消亡的民间美术进行挖掘和抢救，对一些重要木版年画产地做了调查，并对残留的版片、流传的作品加以搜集。在传统年画的整理过程中，注意区分精华与糟粕，对其中的内容健康、技巧优秀的作品充分予以肯定。如杨柳青年画中的《五子夺莲》、《盗仙草》、《红楼梦》等清代作品就曾多次用木版或胶版印制。各地文化部门还印刷了搜集到的全部旧版，提供给研究者，从而使这些宝贵资料得以

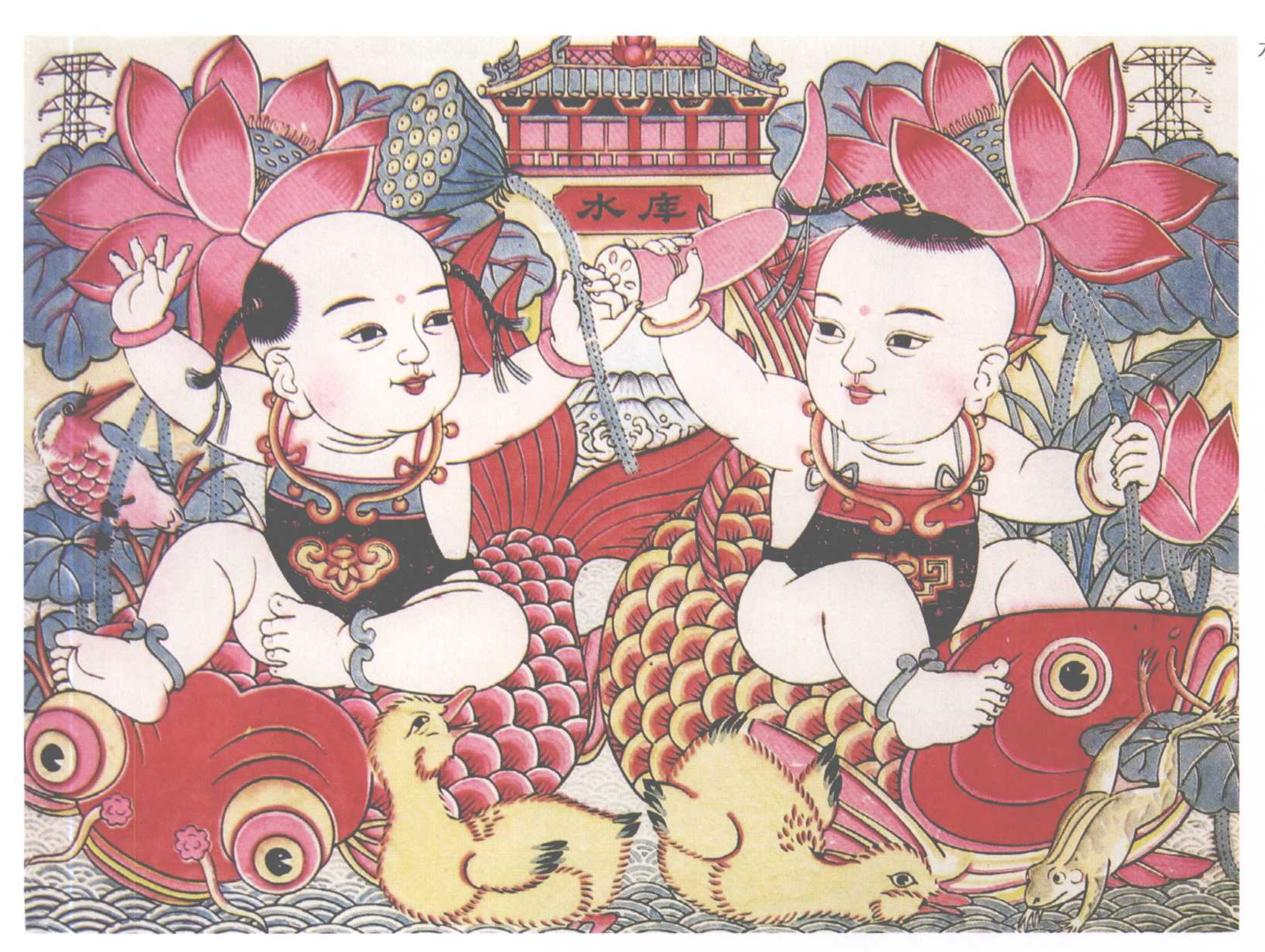
流传，并较好地发挥作用。

在调查搜集的同时，研究工作也着力进行。不少文章对各年画产地的风格、样式、历史与现状予以阐述和探讨，陆续编印和出版了《中国年画发展史略》（阿英）、《杨柳青年画资料集》、《京剧版画》（王树村）、《华东民间年画》（刘汝醴、罗叔子）等书，关于民间年画的研究，新中国成立前几乎是一片空白，只有在人民当家的新中国，才有可能得到重视。

民间木版年画必须在内容及艺术上符合新时代人民的需要才能得到恢复和发展，为了不断推陈出新，新中国成立初期就着手对民间年画作坊给予扶助和改造，曾先后派出美术干部到武强、潍县、阜阳、扬州、新乡等地，开展年画工作，并向民间艺人学习。其中最有成绩的是山东潍县的木版年画革新工作。1950、1951年华东文化局曾两次派年画工作队到潍县西杨家埠，宣传党的文艺方针和政策，帮助民间艺人提高觉悟，建立了“杨家埠乡年画改进委员会”，供给画店作坊画稿，自愿选刻。新旧画家在工作中建立了互相信任互相学习的关系，有力地推动了木版年画的革新工作，并创作出一批如《妇女翻身力量大》、《合作力量大，互助得鱼多》等内容新、地方色彩浓的作品。新中国成立后的十几年，山东文化机构一直坚持不懈地抓年画工作，也培养出一支年画作者队伍。值得称道的是几位在新中国教育体制下培养出来的美术院校毕业生，立志到山东地区从事民间年画事业，他们不怕生活艰苦，离开江浙繁华的城市深入农村，虚心学习民间艺术，成为山东民间年画创作和革新的骨干力量。山东省年画家创作的作品，成功地运用了山东地区民间年画形式，反映崭新的思想内容，出现了《水库好》（施邦华）、《五路进财》（吕学勤）、《好嫂嫂》（谢昌一）、《老书记》（施邦华）、《讲卫生》、《山东大姐学插秧》（白逸如）、《四美图》（黄鹂）等受群众欢迎的好作品。

好嫂嫂 • 谢昌一





水库好・施邦华

木版年画的出版、研究也在一些地区纷纷展开，天津市成立了包括老画工、刻工在内的杨柳青画店，主要从事传统年画的生产，苏州、武强、潍县等地也都陆续建立了年画生产管理或研究机构。

中国的民间年画也为国外艺术界和艺术爱好者所喜爱，曾多次出国展出，远离祖国的华侨更从民间年画中引起对乡土和悠久民族文化的怀念，木版年画成为富有特色的工艺美术品销往世界各地，每次在国外举办的美术展览中的年画都引起观众的兴趣和赞赏。

从鲁迅先生提倡和重视民间年画，历经抗日战争和解放战争时期革命新年画的创立，到新中国成立后新年画工作的大规模展开，至1966年前后不过三十余年的时间，然而年画的题材内容、形式风格、艺术技巧都有了很大的变革。

首先，清除了旧年画中的封建落后的陈旧内容，而代之以反映新的生活和理想，描绘美好事物的新题材。这种生活和理想再也不是虚幻的“天赐黄金”、“富贵有余”，而是已经实现和通过奋斗必然实现的新图景，在历史题材中也拭去了封建的尘垢而突出了爱国主义、英雄主义及追求自由等富有教育意义的内容，山水花鸟则以健康的情趣和优美的形象予人以高尚的精神享受，使人从欣赏年画中受到鼓舞。一些优秀的传统年画作品仍然保留了下来，并且受到美术家的重视，有的继续印刷出版，有的则成为创作新年画的重要借鉴。

年画的艺术技巧也有着明显的提高，它既继承了传统年画中吉祥、红火、明快的特点，又在表现情节、塑造人物形象上下工夫，涌现了不少能代表当时时代艺术水平的作品。年画在发展中吸收了其他艺术的优点，在保持年画特色的基础上，风格形式也日益丰富多彩。

年画的印刷随着人民生活水平的改善，数量和质量都不断增长和提高，木版水印仍在某些地区流行，但大量的是用现代胶版印刷，年画的印刷量几乎每年都占美术出版物的第一位，印刷水平也日益精美。

总之，年画由于新中国的诞生，从被视为不登大雅之堂的“俗物”而进入了人民艺术之宫，成为美术百花园中一枝奇葩，实在是中国美术发展上的大飞


祖国啊 母亲・1984・刘熹奇

跃，也是新文艺事业的伟大胜利，年画已经获得了新生！尽管它在发展中还有许多实践和理论问题需要解决，但展示出来的前景是非常美好的。

（四）改革开放后的新年画

历史的发展总是在曲折中前进。正当年画走向繁荣的时刻，"文化大革命"形成的十年动乱，以极"左"的形式对中华优秀文化进行无情的摧残，许多优秀作品都被诬为毒草加以批判和铲除，年画被列为四旧，民间的木版年画更遭到几乎是彻底覆灭的命运，富有历史价值和文化价值的雕版被砸劈焚毁，老艺人被批斗，一批年画专业作者被迫改行，一些侥幸残存下来的画版也因长期无人管理而损失严重。年画遭到灭顶之灾，年画园地百花雕残成为一片荒芜的沙漠。

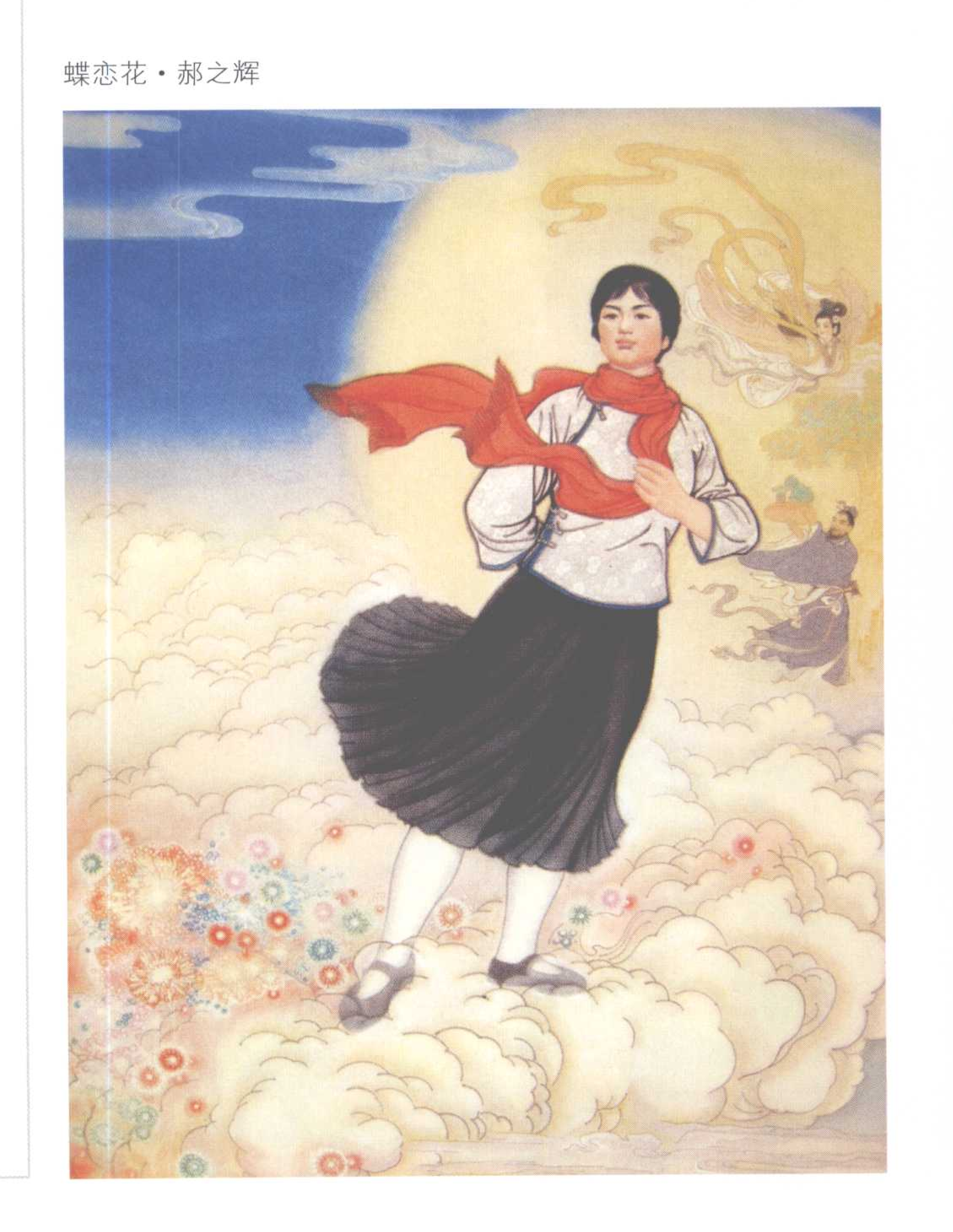
1976年党中央粉碎"四人帮"把中国从灾难中挽救出来，改革开放更给文化发展带来新机运，年画从而得到复苏。1977年国务院文化部和中国美术家协会首先在山东潍坊召开年画创作现场会，研究振兴年画问题。此后年画创作和出版随着拨乱反正、解放思想的形势而得到迅速发展。国民经济迅速好转，农村市场一片繁荣，年画出现购销两旺的大好局面。1982年文化部和中国美协在北京召开了全国年画工作座谈

会，并向全国发出《关于加强和改进年画工作的意见》，对提高和繁荣年画艺术作了全面指导，提出在新的历史时期应该更好地发挥年画在建设社会主义精神文明中的作用，要求年画工作者创作出真正能反映社会主义现代化建设的好作品，在艺术风格和形式上精益求精，不断创新，在艺术实践中努力提高作者自身的修养。1985年中国出版工作者协会还成立了年画研究会。改革开放之初，在江丰主持下，中央美术学院开办了年画连环画系，招收了第一批研究生。为了促进年画的创作，提高质量，各地都组织创作队伍举办年画创作班，聘请专家指导，集思广益，力争出现好好作品。特别是1986年和1988年举办的两届全国年画创作班，集中了一批年画创作骨干，以反映时代风貌和四化建设为宗旨，从多角度对当代新人新事做了细腻而生动的描绘。年画理论研讨会也相继举行，还出版了《年画艺术》丛刊，自1984年创刊至1991年共出版13期，在年画理论建设及创作经验交流诸方面起着重要的作用。传统的木版年画也得到重视，在



女排夺魁・1982・李慕白 金雪尘

蝶恋花・郝之辉



小小心意・1987・李云龙 李汇泉



三月三・1984・戚祖望 李洪修



花香千里・1984・汪苗



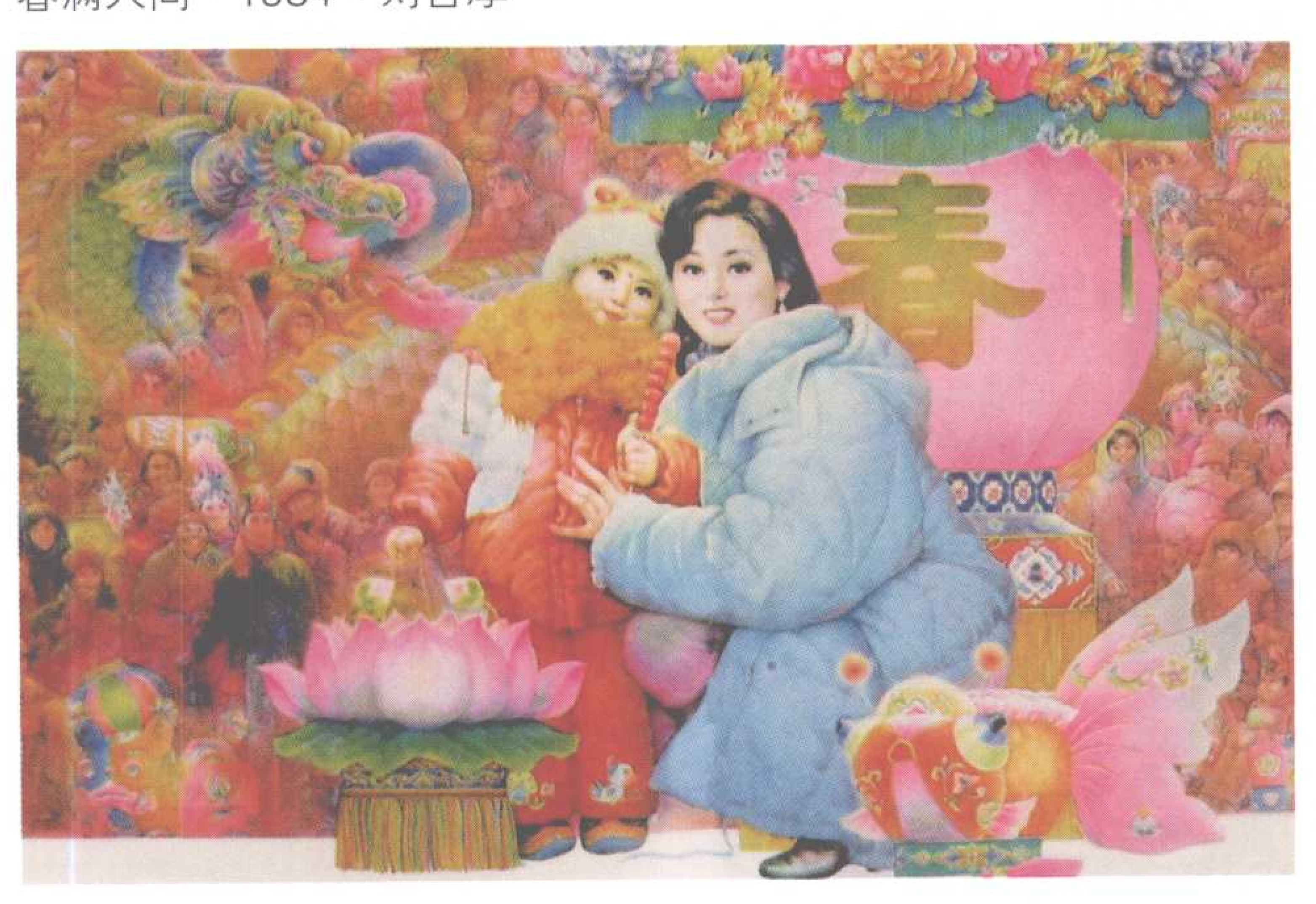
鸿福满堂・1987・刘吉厚

民间年画生产中心之一的河北武强县还成立了年画博物馆，在国内外产生了一定的影响。为了总结年画成就和肯定优秀作品，1984年举行了第三届全国年画评奖，接着于1987年又举行了第四届全国年画评奖。一时年画阵地生气勃勃，不少优秀作品陆续不断地涌现出来。《敬爱的元帅》、《女排夺魁》、《祖国啊，母亲》、《鸿福满堂》、《小小心意》获得人们的称赞，成为发行量最佳的年画作品，大量优秀年画作品在评奖中也得充分的肯定。④年画出版量逐年递增，全国年画年出版发行量高达71000万张，创下历史最高纪录。年画发展的原因主要是顺应了改革开放的大好形势，坚持为广大群众特别是为八亿农民服务的方向。

但从上世纪90年代起，年画出现了逆转的形势，随着改革开放步调的加速，一方面是经济文化得到飞跃的发展，人民生活水平有了很大提高，另一方面由于经济全球化和村镇城市化的影响，西方文化和生活方式也以猛烈的势头蜂拥而来，与传统文化出现猛烈冲撞，人们的生活面貌和思维方式也随之发生巨变，产生于农耕社会的传统民俗和包括年画在内的民间文化，在此形势下出现消退的局面。到目前过年已经几乎看不到也买不到年画了。

年画从人民生活中淡出了，原因是多方面的，但作为中国民间美术的龙头，年画的历史文化和艺术价值却更突现了出来，作为历史文化遗产更应被保护和抢救。春节是中国普天同庆的隆重节日，还是需要艺术装点和美化的，年画还有没有可能以新的形式和面貌新生呢？这就有待于历史的检验了。

春满人间・1984・刘吉厚



注：

①有关太行抗日根据地新年画史料，参见胡一川《回忆鲁艺木刻团在敌后》，《美术》1957年第3期。

②有关晋冀鲁豫等根据地新年画史料，参见邹雅《晋冀鲁豫解放区的木刻活动》、徐灵《晋察冀敌后木刻运动》。均见《解放区木刻》，人民美术出版社，1962年。

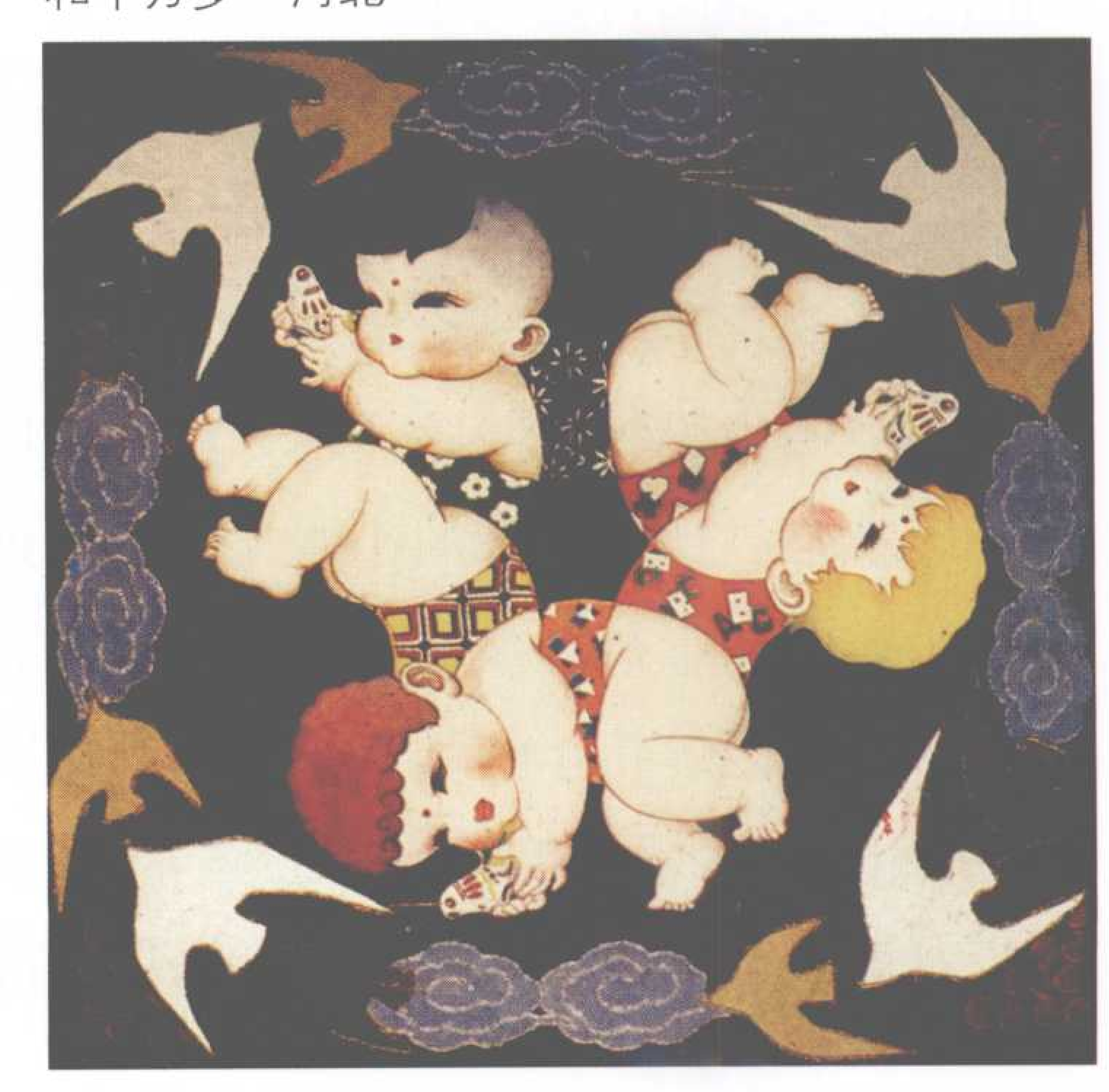
③有关延安及陕甘宁边区新年画史料，参见江丰《回忆延安木刻运动》，《美术研究》1979年第3期。陈叔亮《回忆鲁艺》，《解放区木刻》，人民美术出版社，1962年。张望《延安美术活动回顾》，《美术研究》1959年第4期。

④第三届全国年画评奖获奖名单见《年画艺术》丛刊第二、三合刊，天津人民美术出版社，1986年第四届全国年画评奖获奖名单见《年画艺术》丛刊第六期，天津人民美术出版社，1988年。

叔叔夸我好孩子・1984・林成翰



和平万岁・河北



余论

这本《中国年画史》原是我在改革开放初期为中央美术学院年画连环画系研究生讲课的讲稿，是为教学需要而准备的。先是写了古代部分的初稿，后来经过不断修改补充，在1983年由纲要发展成讲义，有的章节还曾整理成文章在刊物上发表过，讲义的内容也从古到今逐渐充实起来，后来应出版社之邀加以整理，在1986年正式出版。

但这本书的写成还有一个更长的积累和酝酿过程。

20世纪50年代初期我曾在河北雄县从事农村文化工作，做过一些包括年画在内的民间文化资料的搜集，但这些资料后来大都散失了，这次，又根据记忆重新进行汇集。在编写过程中遇有弄不清楚的地方，就尽可能地去调查研究。有关年画较早的历史，可以到图书馆去翻阅古籍文献，清以后至近代的年画，在国内外尚有不少实物收藏，而且有的同志做过专门的研究，可资学习参考。我从20世纪50年代起，先后去过天津杨柳青、苏州桃花坞、山东潍县、河北武强以及扬州、佛山等传统年画产地，访问了民间艺人、旧年画店掌柜、卖过年画的小贩，并向当地从事年画创作和研究的同志及群众艺术工作干部请教，从中获益不少。解放区的新年画创作活动，有的同志写过回忆录，而且当年对新年画作出贡献的同志多数都还健在，对他们也进行了一些访问。新中国成立后三十多年的年画发展过程，则是自己亲身经历的，但其中不少问题尚待研究思考。就这样，跑路、翻书、问人、看画，又获得了一些新知识。我的专业工作是研究中国美术史，每年都有较多的课程，有时教学任务忙起来，就使年画史的研究整理长期陷于停顿，但由于对年画的兴趣和感情，虽在搁笔之际对它也难以忘怀。这样时断时续，历经数年，居然得以成书。

目前从事年画史的研究人员还不多，似乎算一个“冷门”，但年画史实在应该成为美术史的重要组成部分。因为古代年画渊源久远，又长期流行于民间，与宫廷和士大夫的绘画相比，有的虽不免粗糙（当然，有很多优秀年画也并不粗糙，而士大夫绘画中却也有不少率意粗劣之作），但却刚健清新，朴实活泼，从内容到形式都更多地反映了人民的感情愿望和审美趣味，凝聚着无数民间匠师的智慧和才能。革命的新年画又有着不容忽视的光荣传统，是在党的文艺方针指引下，革命画家深入群众生活之中的卓越创造，是近代美术史上革命美术的重要组成部分。从古到今的年画成就都是非常辉煌的，不给它写史是不公平的。建国以后，我们对年画史的研究也有一定的成绩，但与美术史的其他方面比较，仍处于薄弱状态，需奋步赶上。

我对年画有一种特殊的、深厚的感情，还因为它

对我知识的启蒙和美术爱好的培养曾起过作用。小时过年，“腊八”刚过，市面上就出现了画棚和年画摊子，也有背着苇帘（里边卷着年画）走街串巷的小贩，在寒风里吆喝：“画来……买画来！”吸引顾客。特别是画棚里挂满五颜六色的年画，琳琅满目，使我流连终日，直到画棚关门还不忍离去。家里炕头上也贴过一张年画，画的是大江中有一片扎满草人的战船，近处一只船的船舱里，坐着两个人，一人羽扇纶巾饮酒谈笑神色自若，另一人官服纱帽面露惊恐之色。江上大雾迷漫，远处隐隐有军营，从那里射出乱箭，纷纷插在稻草人上……后来从大人口中得知画的是诸葛亮草船借箭的故事。这张画开始引起我对文学及历史的兴趣，我千方百计地借到一本带绣像的《三国演义》，似懂非懂地翻了起来，对年画的欣赏也使我对绘画逐渐产生强烈的爱好。儿时美好的记忆常常深刻在脑子里，难以忘却，也可以说它是引导我从事美术这一行的最早契机。由此可见，这种大众的美术形式所产生的作用是不可低估的。

这本年画史写到新中国成立以后，新中国成立初期，在正确的文艺方针指引下，年画创作得到从上至下的重视，很多画家都投向这一阵地，以创作年画为光荣。随着欢庆革命胜利的秧歌锣鼓，新年画传播到城乡各地，展现了空前未有的繁荣。后来，由于多方面的原因，曾出现过一些曲折，但总的趋势是发展的，而且陆续创作出一些好作品。新年画的艺术实践摆脱了“不登大雅之堂”、“俗物”的偏见，成为富有民族民间特色的新兴美术，其成就实在是可观的。1966年开始的十年动乱，使我们国家遭受到一场空前的大灾难，被扣上“四旧”罪名的年画艺术之命运可想而知。年画的创作被取消了，当成年画出版的是披锁戴铐式眼泪汪汪的样板戏照片，珍贵的历史资料被抄毁了，国家多年来收集的古典年画版也付之一炬，被“彻底砸烂”，侥幸逃脱劈烧之难的画版，也因长期无人管理而损失惨重，这是年画发展中“史无前例”的大劫。粉碎“四人帮”后年画艺术又复苏了，而且发展得飞快，到1981年印刷发行量达7亿张左右，古老的木版年画又焕发出新的生命。特别值得庆幸的是，一些分散在民间的古版在群众秘密收藏下，居然保存下来不少。为了培养年画专门人才，中央美术学院等院校设立了年画专业，一个颇具规模的国家民间美术馆也正在筹备之中，1982年又召开了第一次全国年画工作会议。近年来，几乎每届春节都有年画和民间美术的盛大展出，年画作品还多次出国展览，引起了外国汉学家、民俗学家、艺术学家及画家们的兴趣，年画的发展形势是令人兴奋、喜悦的。

然而兴奋之余，出于对年画的关心，也常伴有一点儿似乎是多余的忧虑。因为在年画艺术的发展中还有不少问题需要探讨。近年来年画作品不少，发行量很大，也涌现了一些不错的作品，但综观起来，年画形式风格不够多样，反映现实生活的作品较少，传统题材的年画也需要推陈出新，甚至出现了少数内容和形象不健康的作品，年画的艺术质量迫切需要提高。作为美术史工作者也有责任通过对年画历史和理论的探讨，为艺术创作服务，与画家们一道促进新年画的发展。

正由于此，督促我不自量力自告奋勇地在学校里讲这门新课，不揣浅陋地写这本书，阐述这一古老的、民间的，具有光荣革命传统的画种的发展，力求通过具体材料介绍一些基本历史知识，作为发展新年画的借鉴。

“以史为鉴，可知兴替”。我在对年画史的初步探索中，深感有不少问题值得思考，有不少经验足资借鉴。

综观中国绘画的发展，自从进入阶级社会以后，就逐渐出现了庙堂的、书斋的和民间的分野，有才能的美术家各自在不同领域里作出贡献。尽管民间美术在旧社会总是受到统治者的冷落和排斥，民间匠师的地位低下，创作条件也是极差的，但它却与人民保持着极为密切的关系，在艰苦条件下顽强地成长，显示出旺盛的生命力。其原因不外是适应了人民的生活、习俗及审美要求，成为精神生活中不可缺少的部分。宋代封建城市的繁荣，市民对节令装饰产生更多的需求；清代康熙、乾隆之际长期稳定局面，特别是农业生产的恢复和发展，年画进一步深入到广大农村，大大扩大了市场与服务对象，这些都促成了年画产销的活跃局面。中国革命胜利后，社会制度发生了翻天覆

地的变化，年画艺术受到党和政府的提倡，用绘画形式为人民服务成为画家光荣的职责，年画成为歌颂新社会美化人民生活的重要画种，普及于城乡。特别是近年来，农村经济出现了大飞跃，农民生活普遍富裕起来，在庆贺年节及喜庆活动时，对年画的需求量骤增，不少地区出现供不应求的现象。古今历史都提示我们：随着社会的进步，人民物质生活和精神生活的丰富，必会对年画提出更高的要求，促进这一艺术形式的发展。年画流行于群众之中，群众过年少不了年画，作为人民需要的绘画形式，有着无限广阔的发展前途。

中国的年画艺术经历了萌芽、形成、发展、繁荣、革新的过程，有着丰富的艺术遗产可资继承，年画工作者应该了解年画的优秀遗产，作为创造新年画的借鉴。年画有与一般绘画共同的特点，又有其他绘画不可代替的特性。为了庆贺节日而要求带有除旧迎新的意义，决定了年画内容和形式的特点。传统年画较多地反映了人民的生活和理想，它肯定生活，歌颂劳动，充满对美好理想的向往和鲜明的乐观主义精神。那些真实描绘农村生活的庄家忙，表现社会各阶层情态的三百六十行，歌颂内除奸佞外抗强敌的历史忠烈，宣扬追求自由结合的爱情故事，都是庙堂或士大夫艺术中少见的。同是画梅花，文人画的墨梅多为枯冷清瘦，表现其孤傲高洁；民间年画中的梅花却多是繁花满树，一片春光，有的安插喜鹊闹梅，加强喜（鹊）上眉（梅）梢的吉祥色彩。民间年画的表现手法也极为活泼自由，它从不单纯卖弄技巧，但适度的夸张变形，响亮的色调搭配，千变万化的章法，妙趣横生的构思，炽烈的生活气息，都与内容较为完美地结合在一起，予人以艺术感染力。当然，民间年画也受到封建统治阶级的思想影响，或被其利用，夹杂有小生产者的局限性和庸俗思想成分，还有一些封建反动的、迷信的、色情的作品，也有的是精华与糟粕糅杂在一起。因此，批判与鉴别是非常重要的。研究民间年画一定要重视它与群众生活和思想情感间的联系，当然也可以在博物馆、展览厅里和书本上学习，但一定不可忽视必要的社会调查，切忌关在屋里单纯追求艺术形式的猎奇。学习民间美术决不可脱离民间，脱离群众，否则，一味着眼于表现方法的奇特，甚至将其与西方现代派等同起来，则必会走向与民族化相反的道路。

从年画的发展史中可以看到，年画的题材内容和形式风格不是固定不变的，而是随着历史进程不断发展的，所以必须用辩证的观点研究、考察年画的历史和现状。年画是表达除旧迎新的艺术，不论内容和形式都讲求新颖、新意。在封建社会，由于社会发展缓慢，其变化不很显著，但只要考察一下从早期神荼、郁垒和鸡、虎等门画，到宋代风俗画、娃娃节令装饰画的出现，清代表现除暴安良及追求自由爱情的戏曲年画的流行，晚清以来反映现实生活及时事讽喻画的发展，无不是随时代的发展而增益；年画的制作从早期手绘的“过稿活”，到印刷填色、半印半画、水印套色以及后来兴起的月份牌年画，风格样式也是日益丰富，变化迭出的。凡美好的理想愿望，时代的发展面貌，新奇的事物（如清末之女学堂、火车、轮船等），往往最先用年画的形式反映出来。在技术上它颇能广蓄博采，如传统的壁画、工笔重彩画、水墨文人画、书籍版画以及欧洲的水彩画、铜版画、透视学等都对年画发展产生过影响。其结果是根据群众的欣赏要求，吸收和融合其中的有益成分，丰富了年画的样式与表现方法，整合为中国人民喜闻乐见的艺术，而非拼凑的“四不像”，或以其他画种代替年画。今天时代前进的步伐远非昔日可比，特别是农村的生产方式、生活面貌都在迅速地改变，古老的农舍、简陋的陈设也渐渐成为历史的陈迹，群众的思想和审美爱好也在变化之中。因此，年画既要考虑到它的基本形式和传统习惯，又要重视创新。过去的优秀作品当然仍有其艺术欣赏价值，但反映新生活、新人物，根据年画特点探索新技法、新样式则是必然的发展趋势。近几年来中堂画的流行，精美挂历的畅销，横幅镜心的出现，色调典雅的年画又开始受到欢迎等现象，都显示了年画在传统形式上的新发展，而那种千篇一律，内容陈旧，年年故步的作品势必受到冷落。因此，这一古老的艺术形式又是正在发展中的、充满活力的艺术。

民间年画的艺术成就是历代从事年画事业的画师

心血和智慧的结晶，新年画的巨大成就则是革命美术工作者同人民群众相结合的艺术创造。历史证明，提高年画的艺术水平、繁荣年画创作的关键，是需要有一支稳定的、不脱离群众的专业创作队伍。在传统年画中这支队伍是比较稳定的，不少画师世代相传毕生从事于此，他们对群众的生活和爱好非常熟悉，不断钻研年画艺术的表现技巧和规律，一些大画店还不惜重金礼聘名家画稿，曾出现了古典年画的繁荣局面。自30年代到新中国成立初期，在根据地解放区，曾有大批美术工作者投入年画创作，为革新年画事业作出贡献。但总的来说，新中国成立后专门搞年画的作者不多，除月份牌年画作者外，缺少必要的稳定性。由于十年动乱使这一艺术陷于停顿，曾造成年画创作人才青黄不接的现象。可喜的是，近几年来在基层不断涌现出一批作者，他们大多是从事群众文化工作的干部，根植于生活的沃土之中，对年画创作有较高的热情，在出版单位的培养下，进步很快，如果能不断地提高他们的思想水平和艺术修养，使其进一步熟悉年画优秀遗产和技巧规律，加强对年画事业的责任感，其中必然会涌现出优秀的年画家和作品。年画事业迫切需要文化领导部门的支持，需要一些卓有成就、热心年画事业的画家们的帮助，特别是文化主管部门应进一步提高对年画重要性的认识，采取有力措施加强年画创作的领导。新中国成立初期我们曾大力发展年画，加强领导，不断总结经验，每年都有不少优秀作品问世。不可否认，在以后的一段时间里，由于多种原因，对它的关心和领导减弱了，这种现象应该予以扭转。

年画艺术在中外美术发展中的影响也不容忽视。从宋代以后，年画逐渐发展为独立的行业，不仅涌现了优秀画师，而且吸引了一些名家的关注，他们从中吸收营养，使自己的作品雅俗共赏，而寓有新鲜气息，年画反映现实生活的能力和浪漫主义的创作方法在明清美术史上也是杰出的；在近、现代的美术发展中，它不仅作为重要的新兴美术形式出现，而且对现代版画民族形式的创立和美术作品大众化的探讨起过很好的作用，不少画家在从事年画创作中培养了群众观点，熟悉了民间形式，在其艺术道路上产生了积极的影响。中国年画以其鲜明独特的民间色彩也受到国外艺术界的赞赏，18世纪苏州桃花坞年画就传入日本，并对浮世绘艺术产生一定影响；年画在近代也引起某些欧洲画家的兴趣，并有一些艺术学家从事研究。中国年画作品被世界各国的一些美术馆、民俗博物馆所珍藏，作为研究中国社会和历史、中国美术史、民俗学、宗教学方面的重要资料。

人民需要的艺术理应得到足够的重视和发展。年画艺术在社会主义艺术百花园中必然是根深叶茂，古树繁花。艺术的新风貌往往在民间文艺土壤中形成发展，近些年来更多的美术界同志对民间美术的兴趣日益浓厚，这是极为可喜的现象。从年画事业的发展上，从各种艺术形式之间互相促进和借鉴等方面，对年画艺术在理论上进行探讨都是完全必要的。本书的出版如能在年画史的研究中起到抛砖引玉的作用，那将是我所希冀的。

1983年于北京中央美术学院东城宿舍

增订本后记

中国年画史成稿于1983年,本来是我给中央美术学院年画连环画系授课时的讲稿，后来经出版社邀稿，加以整理，于1986年正式出版。现在该书已很难买到，很多朋友不断索取，说明此书还为目前民间美术研究所需要，湖南美术出版社左汉中同志建议我将此书补充整理重新出版，由于他的热情支持，使这本年画史又有了重新面世的契机。

本书的编写有一个漫长的过程。我的家乡在河北保定，是一个朴素的充满传统文化底蕴的中等城市，因而我从小时就受到民间文化的熏陶。1950年起到农村从事群众文化工作，也开始注意搜集包括年画在内的民间美术作品，更与民间文化结下不解之缘。后来到北京中央美术学院学习，1955年留校从事中国美术史教学，特别感到在当时的中国美术史著述中很少提到民间的创造，著名美术史家王逊教授发现我对民间美术的感情和兴趣，特别指示我可以在这方面投入一些力量，以弥补这项空白。从那时起我利用一切机会对民间美术进行调查，其中对年画投入最多。

当时对民间美术的研究也日益受到重视，涌现出一些重要成果。《人民美术》曾出版年画专号，阿英《中国年画发展史略》第一次为年画写史，王树村同志的丰富收藏辑入《杨柳青年画资料集》，后来又陆续出版《中国民间画诀》、《京剧年画》等书，为中国年画研究打下了基础。改革开放以后，随着民俗学被解冻，百花齐放政策的贯彻，民间美术研究出现了欣欣向荣的大好局面，不少同志为此做出卓越贡献。王树村同志数十年来一直坚持在年画阵地上，其著述之丰为举世公认。地方上一些年画研究者在挖掘和研究本地年画的史料方面也有不可磨灭的功绩，如山东的叶又新、谢昌一、焦岩峰同志，山西的王永豪、赵大勇同志，四川的史维安、侯世武同志，河南的王今栋、倪宝诚同志，河北的张春峰同志、湖南的左汉中同志等。我在中国美术史教学和研究的同时，也利用一切机会到传统木版年画产地作调查研究，向当地艺人和研究者请教，与他们共同探讨复兴木版年画的问题，从中结识了不少朋友，受益颇深。从上世纪50年代开始，我曾多次走访杨柳青，访问戴廉增画店传人戴少臣和老艺人张兴泽，获得一些年画第一手史料。在上世纪80年代初期我应河南省文教厅之邀，为复兴朱仙镇年画在开封举办年画学习班十余天，并成立了开封朱仙镇年画社，当时由张铁军同志主持，我们共同将传统木版年画编印成套，这大概是地方上最早将年画结集之举措，后来我又多次去河南调研，结识了姚敬堂同志和张志安、郭泰运等师傅，向他们请教了

关于朱仙镇年画的知识。武强更是我每年都去的研究基地，该县年画社社长耿同提为发展年画艰苦奋斗，在挖掘抢救年画上成绩卓著，后来在此基础上成立了武强年画博物馆，耿同提为首任馆长。我在调研和建馆中和武强的同志密切接触和交流，并编订了《武强门神画》和《武强灯方年画集》，用旧版手工印刷，成为珍贵的历史资料，2006年又集国内外收藏的武强年画作品编成《中国武强年画艺术》画册，由河北美术出版社出版。我也多次去山东潍坊调查，当时李述之同志在艰苦的条件下筹建杨家埠年画研究所，曾对该地年画历史及艺人谱系做了深入的调查，经我们共同整理成文，发表在《美术研究》上，这次调查成为最近编写《中国年画集成潍县杨家埠卷》前言的史料基础。陕西凤翔世兴画店传人邰怡和我也有很深的友谊，我曾请他将凤翔世兴画店的资料写出回忆录，也作为贵重史料在《美术研究》上发表，邰怡老人现已去世，其子邰立平立志恢复和振兴凤翔年画，埋头苦干，成绩斐然，并曾数次应邀去国外访问，已编成《凤翔年画集》两卷，我亦为之写序。在和地方同志接触中，我们之间建立了亲密无间的关系，这十分有利于我的年画史研究。近十几年来我还有机会出国讲学和访问，在国外博物馆中也有不少重要发现，在伦敦大英博物馆的库房里我发现了康熙年间的苏州年画，在韩国原州古版画博物馆里发现了清代中期的武强年画古版，在美国堪察斯、芝加哥、纽约、旧金山和德国柏林的一些博物馆里也有不同数量的老年画收藏，朋友们寄赠给我流散在国外的年画出版物，特别是美国张燕风女士收藏的老月份牌年画的图片，也为年画史研究提供了新资料。因此，如果这本增订本年画史还有一些资料价值，则应是以上集体成果的综合，当然，书中出现的缺陷和错误则由我个人负责，并诚恳地希望得到大家的批评指教。

当本书第一版问世时，年画的创作和出版正处于如日中天的地步，当时国内众多出版社都来纷纷争抢这块蛋糕，有人曾喊出“年画万岁”的口号，但在兴旺的背后已隐现着一些问题。时隔二十年后的今日，年画竟成为消失中的艺术，被列入非物质文化遗产的抢救之列，但它的历史、文化和艺术价值也突现了出来。这段历史非常值得总结，但在本书中并没有完成，只有留等大家共同讨论了。

薄松年2007年立秋日